МУЗИКА МАСАМ

9–10

10



Видавництво "Радянське Село"

ЗМІСТ

3-й рік видання

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!



Місячник масової музичної роботи — орган Сектора Мистецтв НКО, Культосвітсектора ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Револ. Музик (ВУТОРМ)

№ 9-10 (26-27) ВЕРЕСЕНЬ-ЖОВТЕНЬ 1930 р.

БОЙОВІ ПИТАННЯ

МАСОВОЇ МУЗИЧНОЇ РОБОТИ

В добу соціялістичної реконструкції народнього господарства, що характеризується розгорнутим наступом соціялістичного сектору на капіталістичний, щоб його остаточно знищити, завдання культурної роботи набирають особливо великого значення. Всі засоби культурного впливу на маси треба скерувати в річище допомоги здійсненню велетенських завдань соціялістичного будівництва, активного сприяння вихованню таких якостей у робітників, бідняків та середняків, що потрібні їм для будування соціялізму, нарешті, активізувати процеси витворення нової пролетарської культури, зокрема мистецтва.

Отже, тепер, коли партія й радвлада мобілізують увагу і свідомість широких робітничих і бідняцько-середняцьких мас, щоб соціялістичними методами праці, більшовицькими темпами здійснити п'ятирічку в 4 роки,—завдання культурної роботи набувають особливо великого значення, і їхнє здійснення треба піднести на велику політичну височину. Тепер, коли пролетаріят, за проводом партії, героїчно бореться з труднощами і переможно йде вперед, жодна з ділянок культурної роботи не може стояти осторонь завдань будівництва, а мусить активно брати безпосередню участь у їхньому здійсненні.

Таким чином, музична ланка загального культурного будівництва повинна так перешикувати діяльність, щоб вона своєю суттю відповідала на ті вимоги, що їх висуває наше сьогодні. Звичайно, що буде замало переключитись на новий зміст роботи, що спадався би із завданнями ліквідації проривів, суцільної колективізації і т. д., хоч це й основне, а також треба ще й прибрати нових більшовицьких темпів і нових соціялістичних метод у своїй роботі (змагання, ударництво, обслуговання мас в перервах підчас роботи, і т. ін.). Які ж завдання в зв'язку з цим виникають перед нашими музичними закладами, організаціями та самодіяльними гуртками.

В першу чергу перебудувати свою роботу так, щоб вийти з рямців „внутрішнього копирсання" в роботі закладу чи гуртка, що задовольняють інтереси і смаки лише окремих гуртківчан чи муз. робітників. Треба рішуче покласти край т. зв. аматорству, що призводить до вихолащування політичних елементів з музичної роботи та позбавляє її громадської корисности Не може тепер існувати з перспективою на розвиток той музично-хоровий професійний заклад, що буде свою діяльність розглядати, як засіб діставати потрібний заробіток, органічно не зв'язуючи кожен свій крок з громадськими вимогами. Це бо позбавлятиме його

функціонального значення. Не може бути жодного самодіяльного гуртка, що свою роботу зводив би до задоволення лише смаків і мистецької активности гуртківчан. Все треба наповнити новим змістом, що відповідав би бойовим питанням цього етапу соц. будівництва. З цього виникає проблема уважного перегляду і добору репертуару гуртків і муззакладів, в напрямку вилучення всього, що не може активно сприяти піднесенню соціялістичної, клясової свідомости трудящих. Тут виникає питання про музику „для відпочинку". Така музика потрібна, але вона не може складати основи діяльности закладу чи гуртка, як це доводиться спостерігати подекуди ще й досі.

Різні „малоросійські" гопаки, „бандури", „вишневі садки", що вульгаризують історичне минуле України й подають його в „кривому зеркалі", треба рішуче погнати з нашої радянської естради, з хоргуртка, з муз. ансамблю. Хіба може сьогодні викликати у робітника бадьорість, сповнену вірою в перемогу соціялізму, заялозений ліричний романс, де оспівується апологетом українського куркуля і нового буржуа Олесем і подані в музиці його ідеологічними послідовниками— „тихий вечір", „спів соловейків" і т. д. Ні. Не може! Так само не слід потурати збавленим смакам, що є ще подекуди навіть й у робітників, які вимагають „фокстрота", „кирпичиків" та різних люмпен-пролетарських пісень.

Треба взяти нову пісню нашого радянського, пролетарського композитора, і вона має посісти основу в роботі наших закладів і гуртків, які служать справі соціялістичного будівництва. Ці бо пісні вже створені на ґрунті нових соціяльних відносин і на ґрунті нових вимог нової людини—робітника, що будує свою соціялістичну батьківщину.

Одначе треба зберегти й ту продукцію композитора дореволюційної доби, що сповнена протестом проти гніту капіталізму, що вселяють у робітника бадьорість і ентузіязм.

Той факт, що молода оркестра Київського муз.-драм. інституту, яка виїжджала літом обслуговувати робітників і мала для цього репертуар з Калінникова, Римського-Корсакова („Еспанське Капріччіо", „Шехерезада"), Чайковського („Франческа да Ріміні") і т. п. [1],—свідчить про те, що питання репертуару треба тепер поставити дуже гостро, бо вся наша робота не дасть тих наслідків, що їх чекає пролетарська громадськість. Звичайно, відкидати потребу виконувати клясичні твори Бетговена, Римського-Корсакова, з укр. клясиків: Леонтовича, Лисенка, Стеценка та др. не можна. Навпаки, треба маси робітників широко ознайомлювати з цією продукцією, щоб підвищити їхній музичний рівень, але, коли репертуар складається з самих тільки клясичних творів, ігноруючи сучасну революційну музику, то це знижуватиме соціяльну зарядку, що її мусить давати музичне мистецтво. Виконуючи клясичні твори, слід нейтралізувати ті елементи, що шкідливо впливатимуть на маси, по-марксівському, обґрунтованими поясненнями про соціяльні коріння твору, його настановлення тощо. Друге питання—це про форми роботи. Тепер, коли пролетаріят вживає соціялістичних метод щодо швидшого і кращого будування соціялістичного господарства, музичні гуртки і заклади в своїй діяльності повинні дібрати таких метод і форм, що, поперше, змогли б краще і впливовіше донести до мас ідеї, що їх відображено в музиці чи пісні; подруге— втягувати маси трудящих до активної участи в створенні пролетарської музики і пісні, поширюючи їх в масах. Потретє—виховати марксівське критичне ставлення до музичної продукції і, нарешті, підвищити художні смаки широких мас, знищуючи в такий спосіб, що існують ще й досі, примітивні, обмежені смаки, виховані не нашою, не пролетарською музикою і піснею.

Форма концертів і музичних вечірок, безперечно, корисна, і надалі треба її широко вживати, але вона, за сучасних умов роботи, повинна відійти на другий плян. Зараз основне місце має посісти форма музичної, хорової бригади, яка виростає з хоргуртка, з капелі і т. д. До такої бригади матимемо змогу втягти більшу кількість людей, бо таких бригад утворюється декілька, крім цього, обслуговуватимемо й більше число трудящих не тільки в час відпочинку (концерт), але й в час виробничих перерв у червоних кутках, в їдальнях та інших місцях пере-

[1]) Див. допис „Нові музичні кадри" А. Лебединця.

бування робітництва. Тут треба пам'ятати, що для добору репертуару для таких бригадних виступів треба користуватись тими критеріями, що їх ми визначали вище. За умов бригадної роботи роля хоргуртка, музансамблю, капелі значно збільшується, бо треба не лише готувати концерт, але й роботу окремих бригад. З цього виникає потреба вишукання нових жанрів музичного виконання. Тут важко визначити вже конкретно ті жанри, але практика роботи в цьому напрямку, очевидно, скоро дасть вже основні віхи нових жанрів.

Припустімо, до мелодекламації застосувати форми речитативу, синтетично поєднати світ, слова, мелодії, рух і т. д.—все це, на наш погляд, може створити початок шукання нових жанрів, що відповідатимуть завданням музичного обслуговання трудящих на цьому етапі соціялістичного розвитку суспільства. Великого значення для пересувної роботи (бригадної) набирає втілення до різного гатунку видовищ (драматичні, естрадні, фізкультура і т. ін.) елементів музики і пісні, як самостійних, органічних чинників видовиська. Це дасть змогу на вищий щабель піднести творчу активність самодіяльних гуртків.

Капелі можуть шукати нових форм своєї виконавської роботи в експериментах над оперовими виставами, вводити елементи балету, драми.

Отже, один висновок можна зробити—треба рішуче шукати нових форм, нових жанрів, але ні в якому разі раптово не відкидати тих форм, що за ними зараз працюють наші муз. організації.

Поширити мережу наших закладів і гуртків в промислових центрах, в колгоспах і радгоспах—це бойове завдання кожного існуючого гуртка, кожного музичного закладу. Завдання боротись за кількість музичного руху насьогодні ще виступає із всією гостротою.

Переважне число наших музичних закладів і організацій ще й досі обмежені в своїй громадській роботі. Доводиться спостерігати дуже незначні громадськокорисні наслідки від їхньої діяльности. Та й справді, візьмімо виїзди бригад в Донбас, на село. Там вся робота зводилась до організації концертів і допомоги місцевим гурткам, в музичному відношенню, стати на вищий щабель. Але, коли ми запитаємо: а скільки ви контрактували робітників-членів хор. чи муз. гуртка за виробництвом до кінця 5 річки? І ви почуєте ляконічну відповідь: „Хіба ж це наша справа, це ж мають робити профспілки, партбригади і т. д., а наша справа—це музика“. Забувають такі „музичні діячі“, що музика лише тоді набуде функціонального значення, коли вона виконуватиме певну функцію нашої доби, доби героїчної будови соціялізму. Отже, треба, щоб не лише репертуар музичних виступів було сповнено політичними елементами, але й кожен крок, кожна дія гуртка чи гуртківчанина має виконувати громадські завдання. (Законтрактувати робітників-музикантів за виробництвом, утворити з робітників-хористів і музикантів ударну бригаду, розвинути там соц. змагання і т. ін.). Звичайно, що ці ж соціялістичні методи роботи треба застосувати і до музичної роботи. Тут зразок подає кращий на Україні витвір пролетарської музичної активности Миколаївський ВУОРМ. Вони нещодавно, після подорожі по Донбасу, виголосили відозву, в якій заявили про закріплення до кінця п'ятирічки всіх членів за ВУОРМ'ом і викликають оркестри та самодіяльні гуртки України на таке ж закріплення своїх членів (див. 14 стор.).

Соцзмагання, ударництво, закріплення гуртківчан за своїм гуртком й інші методи соціялістичної роботи треба широко розгорнути в нашому музичному рухові.

Важливе місце в роботі всіх гуртків і музично-хорових закладів повинно посісти готування до участи у Всеукраїнській музичній олімпіяді. Це бойова перевірка нашої роботи, нашої здатности виконувати завдання доби соціялістичної реконструкції, наших успіхів у створенні нової пролетарської музики. З цими гаслами хай виступають колони музичного фронту на заводи і лани соціялістичного будівництва, а ініціятором і двигуном музичного руху має бути робітниче товариство „Музика Мас“, що його першим і найголовнішим завданням є організовувати пролетаріят навколо питань музичної культури.

В. Васютинський

ОРГАНІЗУЙМО ОСЕРЕДКИ

ВСЕУКРАЇНСЬКОГО РОБІТНИЧОГО ТОВАРИСТВА

„МУЗИКА МАС"

На грунті соціялістичної реконструкції всього господарства СРСР відбувається бурхливий розвиток пролетарської культури, зокрема мистецтва.

Культурна революція, що саме виникла в цьому процесі, в ході свого розвитку має охопити всі найбільш значні ідеологічні надбудови, в тому числі й мистецтво, зокрема музичне.

В минулому музичне мистецтво було підпорядковано панівній клясовій меншості і служило за могутнє знаряддя для поширення і поглиблення ідеології цієї меншости серед поневоленої маси.

Робітнича ж кляса має використати музичне мистецтво, як один із засобів в ділі будування нового соціялістичного суспільства і його культури.

В той час, як у галузі літератури й театру робітнича кляса уже завоювала ряд позицій, в галузі музики вона робить лише перші кроки, щоб оволодіти цими позиціями.

З цією метою в м. Харкові спочатку 1930 року заснувалось Робітниче Товариство „Музика Мас", діяльність якого побудовано на засадах:

1) Об'єднання під керівництвом і проводом Комуністичної Ленінської Партії Більшовиків широкої пролетарської суспільности, що якнайтвердіше опанувала б музичнокультурним процесом і тримала б кермо проводу масового музичногромадського руху.

2) Нещадної боротьби зі спробами клясового ворога використовувати музику, як засіб боротьби і через неї впливати на маси трудящих, прищеплюючи їм ідеологію, ворожу пролетаріятові (церковщина, просвітянщина, давидовщина, музика легкого жанру ворожого ґатунку і інш.).

3) Активної участи у створенні пролетарської музичної культури, сприяння марксівській музичній науці і критиці й підвищення кваліфікації муз. фахівців.

4) Розгортання музично-виховної масової роботи серед трудящих та витворення нових форм музичного обслуговування, як от революційні та виробничі свята, спартакіяди, змагання тощо.

5) Виявлення і утворення сприятливих умов для підготовки нових кваліфікованих музик з-посеред пролетаріяту та селянства, організованого в соціялістичному секторі.

Щоб здійснити накреслені вище завдання, робітниче товариство „Музика Мас" передбачає провадити таку роботу:

1) Впорядкувати прилюдні концерти, доповіді, лекції та диспути з питань музичної культури та поточного музичного життя.

2) Організовувати музично-творчі заклади з робітників та біднішого селянства.

3) Заслухувати доповіді музичних установ та організацій, що ведуть музичну роботу.

4) Впливати на сучасну музичну творчість в напрямкові наближення її до потреб робітництва та сприяти висуванню композиторського молодняка з робітничо-селянських верств.

5) Організовувати широку критичну думку робітництва навколо музичної творчости та муз. виховання.

6) Через своїх представників брати участь у роботі керівних органів, що ведуть музичну роботу.

7) Вживати заходів до пролетаризації музичних шкіл, домагатися належної постановки музвиховання в школах соцвиху, а також сприяти розвиткові музичної культури національних меншостей.

Членами товариства за статутом мають право бути:

1) Всі робітники, члени колгоспів та червоноармійці, з комсомольського віку починаючи.

2) Незаможні селяни і середняки, службовці та пролетарське студентство, що є члени

спілок та користуються виборчим правом, беруть активну участь в музичному процесі та посідають позиції створення пролетарської української музики.

Зважаючи на накреслені завдання і форми діяльности цього Т-ва, а також для більш успішного переведення їх в життя, Робітниче Товариство „Музика Мас" має охопити якнайширші робітничі кола й поширити свою діяльність на всій терені України, перетворившись у Всеукраїнське Робітниче Музичне Товариство „Музика Мас".

В Харкові вже відбулися установчі збори по організації цього Товариства і обрано організаційне бюро, яке зараз й організовує осередки по заводах, фабриках та робітничих клюбах, а також сприяє організації таких осередків по всій Україні, водночас провадячи роботу до скликання Всеукраїнського з'їзду. Звертаючись до Вас, Оргбюро Робітничого Товариства „Музика Мас" вважає за конче потрібне, аби професійні, комсомольські організації та інспектури політ.-освіт узяли безпосередню участь в організації роботи цього Товариства, скеровуючи його діяльність у відповідне річище, й тим забезпечити ділянку музичної роботи від впливу і участи ворожих пролетаріятові елементів, а також всілякими засобами допомагати робітничим масам якнайширше й найглибше опанувати музичним процесом, щоб бути надалі не лише за споживача, але й активного будівника української пролетарської музики.

Як перші організаційні кроки, потрібно:

1) скликати організаційні збори представників професійних, комсомольських організацій та політосвітніх установ, членів культкомів заводів та підприємств, представників музичних організацій та установ, музичних педагогів та композиторів та представників музичних і хорових самодіяльних гуртків;

2) обрати оргбюро, увівши до складу більшість робітників з виробництва, і доручити йому організацію осередків цього Товариства на фабриках, заводах та по робітничих клюбах;

3) тримати якнайтісніший зв'язок з Всеукраїнським оргбюром за адресою: Харків, НКО, Сектор мистецтв, оргбюро Робітничого Т-ва „Музика Мас".

Статут і декларація зараз проробляються і будуть надіслані згодом, а докищо користуйтесь в своїй роботі тими засадами, що їх подано у цьому листі, крім цього додаємо такі пропозиції, що їх вважаємо за можливе і потрібне використати на початку діяльности осередків Т-ва:

1) повести кампанію по втягненню до складу Т-ва робітників заводів та підприємств, ознайомивши їх з завданням Т-ва в спосіб:

а) специяльних концертів з доповідями про ролю і значіння музичного мистецтва в загальному процесі соціялістичного будівництва;

б) доповідів та інформацій на зборах та нарадах заводських культкомісій;

в) широкого використання всіх засобів преси, як то: стінної цехової заводської газети, плякатів та оголошень.

2) вивчати та обговорювати стан музичної роботи на заводі або в клюбі, виділивши для цього окремі бригади з членів Т-ва;

3) розгорнути виховавчу роботу серед членів осередку, організуючи гуртки (історії музичної культури, слухання музики і ліквідації нотної неписьменности), лекції, концерти та диспути для висвітлення таких питань:

а) яка музика шкідлива і яка потрібна пролетаріятові,

б) музичне мистецтво буржуазних країн,

в) роля музики за доби соціялістичної реконструкції.

4) організовувати періодично культпоходи осередків на концерти з обговоренням цих концертів;

5) утворити гурток рецензентів в кожному осередкові для висвітлення поточного музичного життя, подаючи розроблені матеріяли до заводських та місцевих газет;

6) приймати осередками шефство над музичною роботою по селах;

7) організувати з членів Т-ва бригади на селах для проведення там концертів, лекцій та інструктажу, а також надіслати керівників до сел для проведення там підготовчої роботи з муз. та хор. гуртками;

8) в загальному маштабі організувати культпоходи Т-ва „Музика Мас" до сел в час с.-господарських кампаній;

9) повести роботу в осередках по підготовці та плянуванню роботи хор.-муз. гуртків на осінньо-зимовий час;

10) взяти активну участь в кампанії перевірки художньої роботи профспілок і подготовки до Всеукраїнської Музичної Олімпіяди.

Оргбюро Всеукраїнського Робітничого Товариства „МУЗИКА МАС“

СКЛАД ОРГБЮРА РОБІТН. Т-ВА „МУЗИКА МАС“

1. Васютинський . . . . Голова Т-ва
2. Козицький . . . . . . Музо СМНКО
3. Вайсберг . . . . . . ХМРПС
4. Михайлова . . . . . . ДЕЗ
5. Представник ХПЗ
6. Ткаченко Ю. . . . . . Журнал „Муз-Масам“
7. Полфіоров . . . . . . к-в ВУРПС'у
8. Ницай . . . . ВУТОРМ
9. Білокопитов . . . . . АПМУ
10. Богданов . . . . . . Композитор
11. Борисов . . . . Композитор
12. Костенко . . . . . . АРКУ
13. Брижаха . . . . Хормайстер
14. Каданер . . . . . . Акомпаніятор хору ДЕЗ
15. Борецький . . . . . Керівник музгуртка
16. Перунов . . . . Викладач ХМТІ
17. Сербін . . . . Керівник хоргуртка

Від Редакції. Уміщуючи інструктивного листа Оргбюра Всеукр. Роб. Т-ва „Музика Мас“, редакція просить читачів взяти на себе обов'язок сприяти утворенню осередків Т-ва або взяти ініціятиву в цій справі.

Всім осередкам та ініціятивним групам по створенню їх треба зареєструватися в оргбюрі Т-ва (Харків, вул. Артема, 29, НКО, кім. 15).

ХРОНІКА ВСЕУКР. РОБ. Т-ВА „МУЗИКА МАС“

З доручення Оргбюра Т-ва т. т. Васютинський, Козицький та Польфьоров виїздили до міст Київа, Херсона, Житомира, Вінниці й Бердичева, де й заклали нові районові осередки т-ва, які на перший час відограватимуть ролю міжрайонових осередків у межах колишніх округ, що до цих міст належали.

КОМСОМОЛЬСЬКА АНТИРЕЛІГІЙНА

Сл. П. Голоти (похідна) Муз. І. Михайленка



Комсомольці юнаки (юнаки)
Прехороші хлопці (хлопці)
Дружно йдуть у культпохід
З дурманом боротьсь.
Перестали вірить в бога (перестали)
Митька, Федір, Сидір, Гнат (цілий гурт)
Тітка Христя й дід Серьога
Вимели ікони з хат.
Ми свого таки здобудем (ми здобудем)
Ми міцні та вперті (вперті),
За п'ять літ у нас не буде
Ні одної церкви.
Своє дзвони відзвонили (відзвонили),
Робить діло молоток (молоток).
На заводі десь зробили
З дзвонів тих новий гудок.
Ростемо, щодня міцнієм (ми міцнієм),
Не повернемось назад (ні на крок),
Колективами засієм
Молоду країну рад.
Гей, наляжемо міцніш (гей, міцніш).
Нелегка дорога (нелегка)
Соцзмаганням, гей, хутчіш
Йдем до перемоги.
Вище ж прапор наш червоний! (вище прапор!)
Будь твердий, міцний, як сталь (будь як сталь).
В наших жилах кров комуни—
Замість серця

— Дніпрельстан.

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

ОРГАНІЗАЦІЯ Й РОБОТА ДУХОВИХ ОРКЕСТР

Цінник інструментів духової оркестри

Всі мідні духові інструменти можна придбати в музичних крамницях Центрального Робітничого Кооперативу. Умови такі: 25% готівкою, а решту в розстрочку на 4 місяці, під гарантію якогось господарчого органу (клюбу, колгоспу, радгоспу тощо). Для сільських музорганізацій дається знижку, про яку треба клопотатися від імени сельбуду, комуни тощо перед правлінням ЦРК. Замість грошей ЦРК приймає продукти натурою (коли нема грошей).

Ціни[1])

Корнет	130	карб.
Труба „in B“	130(143)	„
Альт	208(240)	„
Тенор	247(300)	„
Баритон	293(350)	„
Бас „in Es“	430(450)	„
Бас „in B“	475(500)	„
Туба „in Es“	455	„
Барабан малий	53(75)	„
Барабан великий:		
нікельований	190	„
мідний	95(150)	„
Бубон	15—25	„

Дерев'яних інструментів в СРСР ще не виробляють, тому їх можна придбати випадково, по майстернях чи в музик.

Навчання гри на мідних інструментах

Раніш ніж давати гуртківцю в руки інструмент, треба спочатку йому добре пояснити, як треба правильно дихати, а саме: 1) щоб він стояв або сидів, не згинаючись, рівно; б) повітря набирати повільно, без шуму—через ніс і рот одночасно, трохи відтулюючи краї губів, а середину губ залишаючи на мундштюкові; в) плечі при вдиханні ні в якому разі не повинні підійматись; г) руки треба держати завжди так, щоб між ними й боками можна було свободно провести долоню.

[1]) Ціни ЦРК на 1-IX. В дужках—ціни „Укрфілу“ на 1-XII.

Далі можна дати й інструмент, а краще спочатку один мундштюк. Мундштюк треба прикладати до середини губів на рівні носу, при чому так, щоб на верхню губу припадала більша частина мундштюка, приблизно $^3/_5$ великих мундштуків (баси, баритони й тенори) і $^2/_3$ останніх. Те місце, на якому лежить мундштюк називають **амбушюром**.

Звук утворюється таким чином. Спочатку треба прикласти до рота мундштюк (як це було пояснено вище), потім „вдарити“ язиком так, ніби-то щоб сплюнути шматок нитки з кінчика язика, й одночасно дути. Коли язик вдаряє правильно, тоді ясно чути звук „та“, а коли неправильно—тоді „да“. а ще гірше, коли вдару зовсім не почувається, а чути тільки „пфа“.

На перших кроках обов'язково треба пильнувати перед дзеркалом, щоб на обличі не було ніякого напруження й гримас—обличчя має бути зовсім спокійним (особливо часто учні неприпустимо надувають щоки).

Найлегший звук для усіх мідних інструментів є центральна нота „соль“, яку беруть „пусто“, ц.-т. не нажимаючи вентилів. От з цього звуку й треба починати навчання й тримати на ньому учня декілька день, поки в нього цей звук не буде повільно правильно братись, як „та“, й рівно продовжуватись до 8-10 ударів (чверток).

Коли амбушюр досить зміцниться тоді можна вже брати інші „пусті“ (без пальців) звуки:—внизу „до“ 1-ої октави, а вгорі—„до“ й „мі“ 3-ої октави. Зміна цих звуків залежить цілком від того чи іншого напруження амбушюру: що вище звук, то більше має бути напруження губ і навпаки. Завдяки цьому напрудженню можна брати не тільки „мі“ 2-ої октави, а ще й „соль“ 2-ої й „до“ 3-ої октави (цю останню ноту можна брати не раніш, як після року навчання).

Усі ці звуки, коли їх вряд виписати,

утворюють так звану натуральну гармонійну скалю, яку й покладено в основу побудови механізму вентилів або пістонів (кляпанів) для зміни височини тонів на мідних інструментах.

Коли надавимо другим пальцем середній (з 3-х) вентилів, то ми цим самим відчиняємо прохід у додаткову крону[1]), збільшуючи таким чином довжину нашої труби, а це, як відомо з фізики, понижує звук, і в данному разі якраз на півтона. Отже, в нас замість 1 ої ноти „до“, в натуральній скалі, вже буде нота „сі“, яку беремо другим пальцем. А коли нота „сі“ є перший звук, значить ми можемо, натискуючи на інші вентилі, взяти нову низку натуральних звуків (усі на півтона нижче).

Надавляюючи поступово кожний раз новий вентиль чи якусь комбінацію їх, ми матимемо цілу низку натуральних скаль, які будуть починатися щораз на півтона нижче від попередньої, а саме:

Гармонійні скалі:



Коли ми добре продивимось цю таблицю, то побачимо, що часто одні і тіж звуки береться різними способами, наприклад, ноту „сі“ береться і 2-им пальцем і 1—3 пальцями; оскільки краще вживати пальцювання (аплікатуру), де менше беруть участь вентилі, то „сі“ краще брати 2-м пальцем і з технічних міркувань і з погляду чистоти інтонації.

Отже, найрозповсюдженіша аплікатура для всіх мідних інструментів буде така:

Практична аплікатура:



Транспонуюча аплікатура басів:
1. баса in B



2. баса in Es



Отже, треба спочатку програвати усі натуральні скалі (перші 4 звуки на перших кроках). Після цього можна вивчати хроматичну гаму, а далі мажорні гами й арпеджії до них, а також різні вправи, які можна самому побудувати на хроматичних та мажорних гамах та на арпеджіях.

На перших кроках техніки пальців зовсім не треба добиватись, треба всю

---

[1]) Невеличка в певний спосіб зігнута рурка.

увагу звернути на гнучкість звуку, яка цілком залежить від міцности амбушюру. А зміцнити його можна тільки правильними систематичними щоденними вправами. Вправи треба робити таким чином. Треба починати повільно програвати хроматичну гаму з ноти „соль" 1-ої октави і посуватись уверх, спочатку до ноти „мі" 2-ої октави, а повертаючись униз—до ноти „сі-бемоль" мал. октави. Коли ці ноти вже будуть виходити досить задовільно, тоді можна додавати поступово нові ноти зверху й унизу. Тягти треба кожну ноту на окреме дихання—скільки його вистачить. При цьому треба стежити, щоб звук був увесь час рівної сили, без вібрації й без зміни висоти (цебто без фалшу), а також треба прагнути абсолютної чистоти звуку без усяких призвуків (шипіння, тощо). Далі можна тягти ноти, починаючи з „pp" (піянісімо), доводити крещендо до „ff" (фортісімо) і декрещендо знов до „pp" (pp<ff>pp), а також просто „піяно" чи „форте".

Програвши отак хроматичну ґаму, треба грати її вже півнотами, чвертками, вісімками, шіснадцятками й тріолями—стакато (з ударом язика) й леґато (зв'язано, без удару язика). При цьому стежити, щоб стакато завжди було на „та", з леґато було би плавне без товчків і без павз. Коли старано виконувати ці вправи, то вже через місяць амбушюр помітно зміцнюється, і тон кращає.

Щоб розвинути техніку, дуже добре грати, як вже було сказано, різні вправи, побудовані на гамах та арпеджіях, а також спеціяльні школи й етюди, які в достатній кількості видані Державним Видавництвом РСФРР у Москві (Неглинна в., 14), а саме: початкові школи Тюрнера (для всіх мідних ін-тів, а також для труби і баритона окремо), етюди Вурма, для валторни, школа Шолара й інші.

Всяке студіювання нових вправ і нової п'єси, а також різних важких пасажів треба провадити тільки в повільному темпі, поступово прискорюючи його. Стежити, щоб кожна нота виходила чітко, ясно так з боку ритму й якости тону, як і з боку нюансів. Ніколи не форсувати звуку, не „передувати", не припускати тріску, а прагнути м'якої повноти й красивої густоти звуку.

М. Чернятинський

ІНСТРУКЦІЯ В СПРАВІ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНИХ ВИСТАВОК ПІДЧАС ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОЛІМПІЯДИ [1])

Соціялістична реконструкція всього господарства СРСР, що має водночас остаточно ліквідувати всі ворожі пролетаріятові прошарки, вимагає мобілізації на виконання цих завдань всіх сил пролетарської й радянської громадськости. В числі інших засобів, що мають сприяти цьому, не останнє місце належить мистецтву, зокрема музичному, що його треба остаточно перебудувати за гаслом — музика на фронт соціялістичного будівництва". Треба перешикувати лави й роботу наших музичних і хорових закладів так професійних, як і самодіяльних для активної співучасти в щоденній будівничій роботі, перевірити їхню роботу до цього часу, переключити їхній репертуар на актуальний для сьогоднішніх завдань, соцбудівництва тощо.

Цю мету й має здійснити „Всеукраїнська Музична Олімпіяда" 1 травня 1931 р. в Харкові.

[1]) Складено на підставі інструкції в справі переведення музичних виставок „10 років музичної культури на Україні". Бюлетень НКО УСРР. № 42, 1927 р.

Одною з складових частин Олімпіяди буде музична виставка, організаційна схема якої накреслюється в такому вигляді:

Спершу організовується музичні виставки підчас районових та міжрайонових олімпіяд. Ці виставки мають підготовити матеріял до Всеукраїнської виставки в Харкові.

Організація виставки на місцях є одна з функцій. комітетів сприяння, в склад яких входять: представники партійних, професійних, комсомольських, кооперативних та музично-громадських організацій.

Виставки (районові, міжрайонові та Всеукраїнська) орієнтовно мають складатися з таких відділів:

1. Відділ музичної освіти.

Тут подаються експонати по лінії Соцвиху й Профосвіти, а саме: навчальні пляни, програми, робочі пляни, щоденники, статистичні відомості про соціяльний склад учнів, розподіли за групами, курсами національністю, соціяльним станом, за фахом і статтю, матеріяли по

політосвітній, громадській і художній роботі школи, історія школи і матеріяли, що характеризують музично-учбове життя. Подається й мережу музично-освітніх закладів району (чи районів, об'єднаних навколо міжрайонового центру, чи всієї УСРР),—відзначаючи всі загальноосвітні школи, що мають хори, оркестри, музгуртки тощо.

2. Історико-етнографічний відділ.

Сюди входять експонати музичного, архівного, етнографічного значення: народні інструменти, списки народніх виконавців, муз-етнографічні видання, музичні видання, рукописи, малюнки тощо Записи нових пісень, що постали за революцію. Матеріяли що висвітлювали б, як відбилася в піснях клясова боротьба, що точиться нині на селі.

3. Відділ музично-політосвітньої роботи.

Складається мапу розташовання музично-політосвітніх установ району (хори, оркестри, гуртки при сельбудах, будинках колективіста, хатах-читальнях, клюбах, комунах, колгоспах), музпедагогічних закладів (музшколи, загальні школи, хори, оркестри) і музгромадських організацій. На мапі бажано визначити ті місця, що мають театри, естради, залі, придатні до концертів (бажано зазначити кількість місць у залах).

Також подається статистичні й діяграмні відомості про кількісний склад членів цих організацій за ознакою полу, віку, соціяльного стану національности, про кількість концертів, подорожів тощо. Матеріяли про їхню політично-громадську роботу (шефство, ударництво, соцзмагання тощо)

Виставляється й експонати окремих організацій: афіші, програми, фота, історичні нариси, стінні газети матеріяли з методики політосвітньої роботи, тощо.

Складається й нарис історії музичної культури району після Жовтня (див. далі).

4. Відділ преси й видавництва.

Музичні видання, ноти, комплекти музичних рецензій, часописів, плакати, афіші, листівки, портрети композиторів, музик-учених, діячів, музкорів, видатних аматорів, автографи і манускрипти.

5. Відділ радіо-музики.

Експонати широкомовних радіостанцій (устаткування, моделі, схеми). Статистичні відомості про кількість радіоустановок, радіослухачів. Програми-зводки музичних пересилань.

6. Відділ музичної індустрії.

Вироби музичних інструментів: 1) експонати різних вирсбничих підприємств (процес виробництва), 2) вироби кустарів майстрів.

Кожен експонат мусить мати картку з такими відомостями: назва експонату, джерело його (де в якій місцевості вживано, назва села, району), дата (рік виробу, рік видання), від кого придбаний. Всі експонати заносяться в інвертарний реєстр.

При виставці організуються показові нотокнигозбірні й бюро довідок і преси, що дає відповіді й інформації в питаннях методики й організації музичної роботи та в справі організації й перебігу олімпіяди.

Кожна районова виставка має всебічно охопити музжиття районового міста і висвітлити музжиття своєї периферії.

До кожної районової и міжрайонової виставки обов'язково складається історичний нарис про перебіг музичного культурного процесу в даному районі після Жовтня за таким програмом:

а) Загальна характеристика музичного життя і його зросту в порівнянні з дореволюційними часами.

б) Робота окремих педагогічних, виконавчих громадських і профорганізацій після Жовтня;

в) Стан масової музичної роботи.

г) Відомості про окремих визначених діячів в дільниці музичній, що працюють на районі чи в місцевості навколо міжрайонового центру.

Виставку організовують за кошт місцевого бюджету, а також на кошти організацій, що беруть участь у виставці.

Після закінчення виставки експонатний матеріял за згодою організацій, що його виставили, вступає до місцевого краєзнавчого музею (а коли його немає, то до кабінету політосвітника), як база для майбутнього музичного музею. Найцінніші експонати місцевий комітет сприяння запропоновує до демонстрування на Всеук. муз. виставці, зазначивши розмір площі, яка потрібна для них, а також подавши опис їх (на підставі карток) Оргбюрові Комітету Всеукр, Муз. Олімпіяди (Харків, Артема 29, НКО. кімн. 15).

Бажано надсилати докладні інформації про виставку як до місцевої, так і до столичної преси і зокрема до журналу „Музика Масам" „Радянський Театр", „Мистецька Трибуна" „Культробітник" (Харків), „Рад. Мистецтво"(Київ).

Виставки відкривають залежно від терміну музично-демонстративної частини олімпіяд з тим, щоби вони закінчилися по районах 15-го лютого, а міжрайонові 15-го березня.

Музичні й хорові гуртки клюбів, комун, будинків колективіста, шкіл й ін.! Розгорнімо справу організації підготовки Всеукраїнської Музичної Олімпіяди на місцях! Порведімо її під гаслами готування й проведення весняної засівної кампанії та кампанії за колективізацію й знищення куркуля, як кляси.

ТРИБУНА
tr музкора

ЩО ТРЕБА БЕЗУМОВНО ГНАТИ З РАДЯНСЬКОЇ ЕСТРАДИ

(З галузі вокальних жанрів естради)

В добу соціялістичної реконструкції естрада, що її ми оцінюємо, як могутню форму масової культурно-освітньої, політосвітньої, мистецької роботи, має звертати на себе велику увагу. Естрада бо через усі свої особливості є массва кількісно, популярна і впливова форма мистецької роботи.

Між тим з недооцінки масовости естради, недооцінки естради, яко видовищної форми, недооцінки величезної ваги самодіяльної клюбної масової естради виникає, що естрада не завжди в належній мірі н а ш а зброя, що часто халтурна, самопливна естрада приносить просто шкоду, є зброя п р о т и н а с.

Тут ми зупинимося лише на окремому моменті з галузі вокальних жанрів естради, а саме на **циганщині**, яко рецидиві старої, **дореволюційної**, буржуазної естради [1]).

Група вокальних жанрів на естраді являється важливою і великою групою по місткості і значінню.

Але чим заповняється ця група на нашій сучасній радянській естраді? І досі переважно спадщиною минулого, спадщиною старої, дореволюційної естради.

На кону старої дореволюційної естради багато було такого, що належало виключно тому буржуазному чи дрібноміщанському часу.

Доба торговельного й промислового капіталізму, доба шиберної, спекулянтської дрібнішої буржуазії виплекали свої яскраві форми на естраді, що витіснили з естрадного кону в галузі вокалу майже все попереднє, але самі ніяк не можуть залишитися на кону радянської естради, бо їм заперечує сама революція. Форма, що була заполонила естрадний кін буржуазного суспільства старої дореволюційної — саме руської естради — це славнозвісна циганщина.

Циганщина виросла з етнографічної циганської пісні й перейшла кілька етапів підробки під неї романсів, пісень, перекидаючись на багато інших вокальних жанрів старої буржуазної руської естради (під її впливом творився, наприклад, міщанський романс і т. інш.).

Циганщина намагалась затриматись на естраді навіть після революції, перекрашуючись зовнішньо в захисний, цебто червоний колір.

З чому ж в основному полягала й полягає **циганщина**?

Циганщина, ота специфічна циганщина, що полонила всю буржуазну руську дореволюційну естраду, є продукт розбещеного великого і меншого спекулянта-купця, п'яного титулованого дворянина-аристократа і дрібного п'янички урядовця-міщанина. Циганщина була продуктом буржуазного гулящого суспільства, що, від жиру й нуду перепробувавши вже багато засобів розваги, зверталось до нових способів подражнити, полоскотати свої нерви.

Почалося з зацікавлення в старій царській імперії циганами взагалі і циганським фолькльором десь на початку минулого століття. З мемуарів, споминів й іншої літератури знаємо, що був час, коли вся руська буржуазна аристократична інтелігенція була звихнулась на „циганських таборах“, „циганських піснях“, „циганській екзотиці“ взагалі. Царський двір виписував цілі партії циган для

---

[1]) В журналі „Радянський театр“, № 4—5, 1929 ст.ст.32-51 „Про саме вузьке місце в нашому видовищному мистецтві“ ми подали докладний матеріял про часто безпорадне, халтурне, іноді просто шкідливе явище—професійну сучасну естраду. Там же зачеплені питання про загальні шляхи, що ними має виходити естрада на справді радянський шлях.

задоволення примх і похотів своїх титулованих мешканців. Знаємо, що й цілі кола поетів-письменників того часу не обходились без „циганської романтики". Навіть такі, як Пушкін, Лермонтов, не говорячи вже про середньо-міщанських. У одних це була просто інтелігентська романтика, у інших—порожня цікавість і забава.

У гулящої буржуазії, московських купців, поміщиків і всіляких шиберів біржі інтерес до циганщини з сфери простого зацікавлення циганською піснею й „екзотикою" побуту скоро перейшов до більш „реальних" речей: цілі загони циган і циганок втягувалось, як живий інвентар, в „окремі кабінети" численних кабаків відкритого й закритого типу, і вже в цих кабінетах підогрітий, еротично-роздратований буржуа задовольняв свої похабні прихоті в п'яних оргіях і розбещености. Тут сформувався отой специфічний жанр циганщини. Це вже була не етнографічна циганська пісня. Тут народилась банальна, вульгарна підробка під циганську пісню, обов'язково на тематику „неистового" кохання та зради, з раптовими переходами від мелянхолійности, суму до буйної, безудержної веселости, з специфічним банальним притиском-акцентом, з виконанням якось специфічно в ніс, з вульгарним пританцем, прихлопуванням руками, пальцями, з вихилясами стегнами і подібними банальними атрибутами. Такі ознаки „циганщини".

Скоро сама циганська пісня, як така, відпала, і на її місце різні спритчі „реставратори" і „конструктори" стали „творити" для кабацьких одвідувачів свої „циганські" пісні й „циганські" романси, що по суті не мали вже нічого спільного з циганським фолькльором і являлись витвором спеціяльних „авторів" циганщини для кабака. Так з'явилась псевдоциганська по суті кабацька пісня та псевдоциганський романс (бо циганського романсу у циган ніколи, розуміється, не було). З вузького кону кабака для багатішої буржуазії циганщина вийшла і на ширший кін естради до дрібнішого буржуа-міщанина, до „різночинця" і також до робітника, годуючи його халтурою, порнографією, затуманюючи його голову, відволікаючи його увагу від політичних питань, цебто являючись зброєю клясового панування і боротьби.

Потім, коли це вже все набридло, коли спеціяльний „циганський" зміст із „кібітками", „парами гнідих", як чергова іграшка гулящої буржуазії, віджив своє і мав бути змінений чимсь черговим, іншим, дрібний буржуа став укладати в форму подачі циганщини інший, ближчий до себе зміст. Психологія дрібного міщанина, „різночинця" довго ще відгукувалася отими специфічними особливостями циганщини, одягаючи в них свої дрібно-міщанські почування: з'явились різні міщанські пісеньки, міщанський романс (в дусі тогож псевдоциганського романсу,) що панував на естраді до самої революції. „Мятущаяся" душа дрібного руського буржуа-інтелігента, особливо в часи поразок на фронті боротьби за визволення з-під кормиги великого капіталу й жандарської державної системи, залюбки відгукувалась тою ж сумною. мелянхолійною, упадницькою мельодією міщанського романсу, що раптово поверталась (мельодія) до безглядної, відчайдушної веселости. Такі часи, як, наприклад, період тяжкої загально-політичної реакції після 1905 року, були саме відповідним ґрунтом для упадницького міщанського романсу та пісні. В салоні, в аристократичних хоромах, як поважна, часто містична річ, клясичний величний романс, а на естраді, там, де „справжнього мистецтва" немає, циганщина і міщанський романс в циганському дусі—ось рівнобіжні процеси буржуазного суспільства другої половини XIX і початку XX століття.

До самої пролетарської революції і навіть після неї циганщина впливала на форми тих численних пісень і пісеньок, що заповнювали естраду. Вже

Поновлюйте передплату на журнал „Музика-Масам" на 1931 рік.
Надсилайте свої побажання щодо змісту журналу.

й після революції, особливо в часи розквіту непманату, циганщина (коли не в чистому вигляді, то як вплив на численні нові форми пісень і пісеньок) намагалась знову запанувати на нашій радянській естраді. І події светової імперіялістичної і громадянської війни приносили ряд нових жанрів, може не зовсім нових формою, та нових змістом. У великій мірі на всьому цьому лежав вплив циганщини. Модні романси, окремі жанри пісень про страхіття війни, вуличні люмпенські пісні, навіть нерідко пісні революційної боротьби були просякнені певними елементами циганщини. Навіть тепер, після тринадцяти років пролетарської революції, циганщина не губить надії при першій-ліпшій нагоді прорватись на кін радянської естради.

Не варто докладніше зупинятись тут на окремих жанрах цієї цілої доби циганщини на естраді. Досить коротенької загальної оцінки циганщини на не нашій, буржуазній естраді і її рецидивів на нашій, радянській естраді, щоби кожний естрадник, актив самодіяльної клюбної естради, кожний робітник, що має будь-яке відношення до естрадного процесу, розпізнавали й гнали з кону радянської естради циганщину, чи то справжню, чи перефарбовану, примазану. Циганщина—цілковито продукт ситої, гулящої буржуазії, а тому і як форма, і як метода подачі не може бути використана на радянській естраді. Циганщина у всіх її жанрах—це та спадщина нам від буржуазних часів, якої ми ні в якій мірі не можемо використати. Дух абстрактної туги, мелянхолії, упадництва, надривности, як і раптові, неумотивовані переходи до безпідставної, роблені, бурної веселости—це не психіка пролетаріяту, що переміг. Психіка пролетаріяту, що здійснює диктатуру і веде суспільство до соціялістичного переустрою,—інша, життєздатна, повнокровна, з підйомами героїчної лірики, з відмічанням помилок і невдач, але упевнена, урівноважена, без одчаю й надривів.

Пролетаріят на сучасному етапі не відкидає цілком спадщини попередніх віків і кляс. Робітнича кляса змагається посиленими темпами створити свої форми, прокласти свої шляхи в культурній ділянці, зокрема в галузі мистецтва. Але в цей перехідний період пролетаріят використовує з спадщини часів і кляс все, що може і має рацію використати. Не все з старої спадщини годиться для цього. „Циганщина“ у всіх її жанрах, формах і проявах—це те, що не потрібне пролетаріяту і всьому трудящому суспільству переходової доби. Взагалі „циганщину“ треба рішуче, категорично бити і гнати з нашої радянської естради.

Ф. Білокриницький

МУЗИКИ! РОБІТЬ ВНЕСКИ Й ОДРАХУВАННЯ В ФОНД БУДУВАННЯ АЕРОПЛЯНА „ЧЕРВОНИЙ МУЗИКА“

Редакція журналу „Музика—Масам“ вносить у фонд будування аеропляна „Червоний Музика“ 100 крб. і викликає на внески колективи: 1) всіх українських оперних театрів, 2) музорганізацій—ВУТОРМ, АПМУ, АРКУ, Всеукр. т-ва „Музика мас“, 3) капелъ—„Думка“ й усіх кол. окружних капель, 4 кобзарських капель—„Укрфілу“ й 1-ої Київської, а також 5) студентські й педагогічні колективи муз.-драм. інститутів, муз.-технікумів та музпрофшкіл УСРР.

Відпов. редактор **В. Васютинський.**
„ секретар **Ю. Ткаченко.**

Ми, члени редколегії журн. „Музика—Масам“, вносимо в фонд будування аеропляна „Червоний Музика“ по 10 крб. кожний і викликаємо тов. Потапчика Н., а також редколегії журналів „Мистецька трибуна“, „Радянське Мистецтво“ й „Радянський театр“.

П. Козицький, В. Васютинський, Ю. Ткаченко.

Загальні збори Кремінчуцької капелі ім. Лисенка ухвалили прийняти виклик „Жінхорансу“ і відрахувати з першого ж з наступних концертів 20% зарплати в фонд будування літака „Червоний Музика“.

Директор капелі **І. Коротя.**

Належний мені по „М.-М.“ гонорар у сумі 4 крб. прошу зарахувати до фонду будування аеропляна „Червоний Музика“. До цього ж фонду прошу зараховувати й гонорар, що належатиме мені за дальші дописи й статті в 1931 р.

І. Галкин

Виклик ВУОРМ'івців

Балалаєчно-домрова оркестра робітників Миколаївського заводу імени Андре Марті, яка в травні цього року святкувала свій 5-річний ювілей і нагороджена ВУК'ом металістів званням „Всеукраїнської оркестри робітників металістів („ВУОРМ"), протягом часу з 1/V до 1/XI ц. р. обслужила чимало колгоспів та радгоспів Миколаївщини, виділивши 2 ударні бригади-ансамблі (по 18 чол.) Підчас одного з виїздів оркестра взяла шефство над Ново-Бузькою сільською оркестрою. Дано й 4 концерти в таборі Сівашської дивізії та 1 в 44-му її полку по закритті табору, в останньому вуормівці допомагають організувати з червоноармійців оркестру народніх інструментів. Крім того, ведеться роботу й у підшефному заводі ім. Марті артполкові. Диригент оркестри Г. Манілов написав твір для оркестри, присвячений врубовій машині. До оркестри нині введено концертино й метальофон, мають бути введені ліра й бандура. Крім того, оркестра вживає заходів до придбання бандури для нового складу оркестри.

Чергова подоріж окрестри в Жовтневі свята відбулася за маршрутом Донбас-Харків, де дано показові концерти прилюдні й по радіо. Підчас концерту ВУОРМ'у в Харкові оркестру вітали представники ВУТОРМ'у, АПМУ, Роб. Т-ва „Музика Мас", адміністративного й педагогічного складу та студентів Харк. муз.-драм. інституту та правління й самодіяльних гуртків клюбу „Металіст".

Оркестра закріпила себе в наявному складі до кінця п'ятирічки й звернулася до всіх оркестр народн. інструментів України з такою відозвою.



Всеукраїнська оркестра робітників металістів (ВУОРМ) Миколаївського заводу ім. Марті в день 5-річного ювілею з представниками муз.-гром. організацій

„Беручи на увагу, що виконання п'ятирічки за 4 роки зобов'язує мобілізувати всі сили робітництва навколо цього завдання, а також через те, що культробота на виробництві є найкращий помічник у ліквідації недоліків у нашій повсякденній роботі,—ми, 35 членів „Першої всеукраїнської оркестри робітників металістів заводу ім. Марті" сумісно з диригентом Маніловим, перебудовуючи свою роботу відповідно до гасла „лицем до виробництва", оголошуємо себе за ударну чоту на культурному фронті і закріплюємо себе за ВУОРМ'ом до кінця п'ятирічки.

Маючи на увазі, що плинність у самодіяльних гуртках неґативно відбивається на роботі, ми викликаємо на закріплення до кінця п'ятирічки всіх членів та керівників таких струнних оркестр: культбази, клюбу ім. Свердлова, спілки швачників і друкарів, струнні оркестри нар. інструментів м. м. Харкова, Києва, Дніпропетровського, Одеси та Донбасу, а також усі самодіяльні гуртки України.

Правління ВУОРМ

Від Редакції. Редакція відзначає велике значення виклику ВУОРМ'івців, який свідчить про великі досягнення в справі втягнення робітничих мас до участи в будуванні української пролетарської музичної культури та застосування методів соціялістичного будівництва.

Редакція й собі закликає самодіяльні гуртки УСРР піти за прикладом ВУОРМ'у, прийнявши його виклик.

Мажор (maggiore, majeur)—загальний ви-
раз для маж. гами (див. Гама), мажорн.

Marcato,—cando (маркато,-кандо)—виділяючи.

Marcia (італ. марч'я), marche (фран. марш)—марш, музика з чітким ритмом (2/4, 4/4) зручна для ходи.

Marciale (марч'яле)—в характері маршу.

Martelé (мартеле)—штрих на смичкових інструментах

Marziale (марцьяле)—войовничо.

Мазурка (польськ. mazurek)—національний польський (мазурський) танець у 3/4

Matelote (матльот)—танець французьких матросів.

Medesimo=listesso.

Медіянта (mediante)—див. Гама.

Meistersänger (майстерзенгер)—точно „майстер співу"; так звалися члени німецьких муз. ремісничих цехів 14-16 ст. ст., що культивували музику й поезію. Подібно до того, як серед лицарів-феодалів середневіччя виникли трубадури й мінезингери (див.), так серед дрібної міської буржуазії, що починала міцніти, в Німеччині зр стала потреба мати своє мистецтво. В цій меті утворюються спеціяльні співочі цехи, що мають свій статут, звичаї, традиції, певну організацію й певні взаємини членів (майстрів, підмайстрів, учнів) між собою; кожен член проходить певний курс науки співу й поетики. Хоча мистецтво майстерзингерів, зрісши з народніх корнів, і виродилося в обмежене всякими правилами й віртуозне мистецтво, та, проте, у свій час воно ві-

ديграло й революційну ролю, протиставлячи себе музиці церковній: остання творилася професіоналами й культивувала багатоголосний стиль і релігійні сюжети, обслуговуючи церков і ритуали й двори феодалів, а музика майстерзингерів чимало взяла з народньої музики, культивувала приступний масам одноголосний спів з супроводом на світські сюжети й обслуговувала певну масу даної верстви.

З майстерзингерів особливо уславився швець з Нюренбергу, виведений Р. Вагнером в опері „Нюренберзькі майстри співу", Ганс Закс.

Melancolico,—camente (мелянколіко,—каменте)—меланхолійно

Мелізми—прикраси (див.) мелодії.

Мелодеклямації—деклямація під музику.

Мелодика—1) наука про мелодію; 2) характер мелодичних зворотів.

Мелодія (melodia)—послідовність тонів, логику якої обумовлюють певні вимоги музичної теорії-гармонії, контрапункту (див.) та технікою виконання.

Melodico (мелодіко)—мелодично.

Мелодикон—клявішний муз. інструмент, винайдений Ріффельзеном (1803 р.); зв к утворюється коливанн м металевих пласти ок.

Мелодрама—як вид театрального твору, це п'єса, де введено музику й спів.

Мелос—мелодичний елемент у музиці.

Менестрель (ménéstrel)—мандрівні співці-поети Франції середніх віків, що обслуговували дв ри королів та вельмож. Переслідувані церквою вони згодом були визнані владою й об'єднані в цехи під покровительством знатних осіб.

„співець кохання". Так звалося німецьких поетів-співців з лицарства середневіччя. Мінезінгери є представниками німецької світської поезії й музики середніх віків, поезії й музики феодалів. В противагу панівній духовній музиці, вони у великій мірі живилися соками народньої поезії й народньої музики. Проте, основна тематика пісень мінезінгерів є культ женщини; вплив дужої тоді церкви виявився і тут: ідеалізований образ женщини брав початок від мадонни, як жінки, що „народила бога". Проте, в піснях мінезінгерів маємо й епічні, бойові, танкові і ін.

Мінор (minore, mineur)—загальний термін для визначення мінорних: гами, акорду, строю. Мінорна гама—див. Гама. Мінорний акорд (тризвук)—тризвук з прими, малої терції й чистої квінти: до—мі-бемоль—соль або, інакше, з малої терції (до—мі-бемоль)+великої терції (мі бемоль соль). Мінорний стрій (тональність)—стрій, акорд на тоніці якого є мінорним акордом.

Minuetto (мінуето)—див. Менует.

Missa—див. Messa, Меса.

Misterio,-ioso (містеріо-іозо), con misterio (кон містеріо)—таємничо.

Misura (мізура)—такт.

Mobile (мобіле)—рухливо. Perpetuum mobile (перпетум мобіле)—безконечний рух.

Moderato (модерато)—помірно-середній темп між Andante й Allegro. Allegro moderato—в міру швидко. Adagio moderato—в міру повільно.

Люла, Люра, Люта—див. Мандоліна.

Luttuoso,—sa (лютуозо,—за), luttuosamente (лютуозаменте)—сумно.

Lyra (ліра)—див. Ліра.

СКОРОЧЕНІ СЛОВА Й ЗНАКИ

L.-m—laeva mano (ліва рука).
leg. або lig=legato або ligato.
legg.=leggiero.
lo або lu-o=loco або luogo.
l. p. v.=la prima volta (1-ша вольта)
l. s. v.=la seconda volta (2-га вольта).
lusing.=lusingando.
л. р.=ліва рука.
л. п.=ліва педаль.
⌒ або ‿=ліга

СЛОВА НА БУКВУ „M." (УКР. „М.")

Ма (ма)—але, напр.: Allegro ma non troppo—„швидко, але не надто".

Мадригал (madriale, madrigale—пастуша пісня, пізніше (16 ст.) взагалі світська пісня жартівливого або любовного характеру.

Maestoso,—samente (маестозо,—заменте)—велично.

Маестро (maestro)—майстер-артист; здебільшого застосовується до диригентів професорів, учителів (музик); ця назва виникла в часи народження музичних ремісничих цехів (див. Meistersänger) і відповідала тодішній організації суспільства. Нині—це пережиток.

акорду, маж. строю і т. д. Під маж. акордом розуміємо акорд, побудований з тризвуку: з примм й великої терції та чистої квінти від неї (напр.: до-мі-соль) або акорд з двох суміжних терцій—великої й малої (напр.: до-мі-|-мі-соль). Див. ще Консонанс.

Маж. стрій (лад. тональність)—стрій, в якому тризвук, побудований на тоніці, є мажорним акордом.

Magnifico (маньіфіко) Magnificamente (маньіфікаменте)—пишно.

Майстерзингери—див. Meistersänger.

Malincolico,—conico (малінколіко, —коніко)—меланхолійно, з тихим сумом.

Mancando (манкандо)—стихаючи

Мандоліна (mandoline, mand lla)—струнний щипковий інструмент, о 8-ми струнах, розміщених і настроєних парами по квінтах; стрій М—мі 2-ої окт., ля, ре, 1-ої окт., соль мал. окт. (як у скрипки). Форма мандоліни різноманітна; в Европі й Америці найпоширеніше кругла мандоліна з опуклим корпусом, але зустрічаються (Італія, Еспанія) плаські мандоліни. Оркестрові типи мандоліни (крім прими): 1) мандоліна-пікольо, трохи менше і настроєна на кварту вище від звичайної (ля, ре 2-ої окт., соль, до 1-ої); 2) мандоліна-альт, відповідно більше й настроєна на квінту нижче, від звичайної (ля, ре 1-ої окт., соль, до мал. окт.); 3) Мандола—інструмент ще нижчий (роля його, як віольончелі), настроєний на октаву нижче від прими (мі 1-ої окт., ля, ре мал. окт., соль вел. окт.); 4) люта—

—мандоліна-бас; італійська люта має 5 парних струн із строєм—мі 1-ої окт., ля, ре мал. окт., соль, до вел. окт.; в нас частіше переробляють її на чотириструнну з строєм віольончелі: ля, ре, соль, до; 5 мандоліна-контрабас—(люла, люра) з строєм смичкового контрабасу: соль, ре, мал. окт., ля, мі вел. окт.

Витворилася мандоліна з лютні (доба Відродження), як домашнього інстр. торговельної буржуазії, в противагу органові й смичковим інстр., використовуваним панівними верствами февдалів.

Порівняно легке оволодіння технікою гри, приємний сріблястий звук і дешевість сприяли великому розповсюдженню мандоліни, як хатнього інструмента, по всьому світі, зокрема в СРСР. Для мандоліни й мандолінової оркестри писали й такі композитори як Россіні. Далі через увагу панівних кляс до інструментів смичкових, до роялю й інш., мандоліна широко пішла до робітництва й ін. верстви, ізольовані панівною клясою від музики вищої. Міщанські й деклясовані верстви наклали на інструмент власне на його репертуар, відбиток міщанства (солоденькі вальси, серенади, „душещипательні" романси), нашарок якого поволі зникає в радянських умовах: утворилося багато самодіяльних мандолінових оркестр, виникли кваліфіковані оркестри, що несуть в робітн. маси новий революційний та клясичний репертуар.

Mano (мано)—рука. Mano destra (мано дестра) права рука. Mano sinistra (мано сіністра)—ліва рука.

Meno—(мено)—менше.

Мензура—1) математичне вираховання для визначення довжини струни або стовпа повітря в дух. інст-тах:, 2) міра часу чи довжина звуку.

Мензуральне нотне письмо—перше нотне письмо (XII-XV ст. ст.), що дало змогу записувати не тільки висоту тону (хоральне нотне письмо), але й його довжину. Однак воно було складне, бо тактової риси не було, не визначалося темпу ні приблизно, ні метрономом. До того ж одна нота могла ділитися і на 2 і на 3 частини. За одиницю бралося „бревіс" (brevis), що рівнялася половині „льонга" (longa) з сама ділилася на дві „семібревіс" (semibrevis) „семібревіс" = нашій цілій ноті.

Менует (menuet, minuetto)—1) старовинний французький танець, повільного темпу в 3/4, що п став у французьких придворних колах з рухів церемоніялу виходу „королівських осіб"; 2) частина в симфоніях, квартетах й ін. швидкого руху.

Меса (messa, missa) — духовно-музичний твір з кількох ча тин.

Mesto,-toso (место-тосо) сумно, журно.

Метрика—наука про метр або розмір в музиці, ц. т. про різні види такту. Найпростіший вид такту—дводольний : 2/2, 2/4. Через здовження першої, наголошеної долі (першого, „важкого" часу) утворюється тридольний такт: 3/2, 3/4, 3/8. Нині під метрикою розуміють науку про важкі (наголошені) й легкі (ненаголошені) долі такту та про важкі й легкі такти в муз. реченнях та періодах,—взагалі про симе-

трію важких та легких часів та тактів, як основу музичної побудови.

Метроном (metronom, metrometer) винайдений Мельцелем прилад з годинниковим механізмом та маятником, який своїм цоканням відбиває міру часу, такту. На маятникові є пересувна гирка; що нижче вона, то швидче хитається маятник, що вище — повільніше. Проти маятника на стінці приладу прикріплено скалу з діленнями. Темп визначається так: М. М. (ц. т. „Метроном Мельцеля"), потім ставиться нота, довгість якої береться в основу темпу і далі цифр ю указується ділення на скалі, на яке треба поставити верхній кінець маятника; проміжок часу між ударами маятника і буде рівнятися довжині вказаної ноти.

Mezza,—o (еца,—о)—вполовину. Mezza aria (меца арія) — і) впівзвуку, впівголосу; 2) середньо м ж кантиленою й речитативом. Mezza manica (меца маніка)—друга позиція (в скрипковій апл кат рі). Mezza orchestra (меца оркестра) — пів оркестри (в партитурах для визначе ня, що грають не всі інструменти). Mezza voce (меца воче)—вп вголосу. Mezzo forte (мецо форте)—помірне forte. Mezzo piano (мецо п'яно)—помірне piano.

Мецо-сопрано (mezzo soprano)—середній між сопраном та контральтом жіночий голос; діяпазон розвиненого мецо-сопрано: соль мал. окт.—сі-бемоль 2-ої окт.

Міксолідійський лад—див. Гама.

Minacevole,—ciando (міначеволе,—чьяндо)—грізно.

Мінезінгер (Minnesinger, Minnesänger) —

СИВАШЦІ

Присвячується авторами 15-ій Сиваській дивізії—герою Перекопської перемоги, з нагоди 10-х роковин останньої

Слова **Ю. Ткаченка.** Музика **В. Смекаліна**

Сурма.

Заспівувач.

Нам не за-буть кри-ва-вих днів,— ко-ли в бо-ях під Пе-ре-ко-пом

Всі

Пол-ки Сі-ваш-ців, мов стальні, не-стрим-но йшли рвучким по-то-ком, як не-за-буть на-ка-зу слів: „Впе-ред! на во-ро-га о-копи!"

Пол-ки Сі-ваш-ців, мов стальні, не-стримно йшли рвучким по-то-ком, як не-за-буть на-ка-зу слів:

Сурма

Спів

Гей, сур-мач! В на-ступ грай ши-куйсь за ро-єм рій! Сі-ваш-ців не здо-лать, — ми ра-до йдем у бій

Ши-куйсь за

Нам не забуть кривавих днів,
Коли в боях під Перекопом
Полки сивашців, мов стальні,
Нестримно йшли рвучким потоком,
Як не забуть наказу слів:
— „Вперед!—На ворога окопи!"
— Гей, сурмач!—„в наступ" грай!
Шикуйсь за роем рій!
Сивашців не здолать,—
Ми радо йдем у бій!
І тих героїв не забуть,
Що йшли на смерть на вал Турецький,
Фортецю, що закрила путь
Полкам червоним молодецьким,
І їх присяги не забуть:
— „Ідем! Нам не страшні фортеці"!
— Гей, сурмач!—„в наступ" грай! і т. д.
Таврійський степ здригавсь, горів
В шаленій бурі канонади,
Вже ґрунт од крови пломенів,
Але держалась білих банда,
І нам сказав герой комдив:
„Братва! Умрем за волю й Ради"!
— Гей, сурмач!—„в наступ" грай!...
„Життя чи смерть?"—твердий наш крок,
І кожне серце повне гніву;
Туди, де море із заток
Одходить геть у час одпливу.

Штабарм направив наш потік:
— В обхід!—ударить з флангу й тилу!"
— Гей, сурмач!—„в наступ" грай!"...
Перебрели залив в тиші,
Вночі за смілим пляном Фрунзе.
Й топили білих в Сиваші,
Як кошенят сліпих в калюжі.
На поміч йшли товариші:
— „Йдемо!—Останній натиск, друзі!"
— Гей, сурмач!—„в наступ" грай!...
Ми вийшли в тил... Турецький вал
Лишивсь позаду безпорадний,—
Барона зм'яв останній шквал,
Кіннота доконала гада,
Й радіограму штаб послав:
— „Крим взято! Хай живе радвлада"!
— Гей, сурмач!—„в наступ" грай!...
Минуло нині десять літ,
Як смерхли огненні заграви,—
Будуємо новий ми світ,
Але не вмре сивашців слава,—
Їх заклик сурмами дзвенить
В гудках Донбасу й Дніпрельстану:
— Гей, сурмач!—„в наступ" грай!...
Коли ж повстань крицевий крок
Пройде в Єгипті й на Алясці,
То брать Всесвітній Перекоп
Знов підуть славні сивашці,
Нестримні, як гірський потік.
— „За пролетарський кляс всіх націй!"
— „Гей, сурмач!—„в наступ" грай!...

ПЕРЕКОП

Присвячується 15-ій Сивашській дивізії з нагоди 10-тиріччя Перекопу.

Слова А. Ісаєва | Музика Л. Ревуцького

У хму-рі ли-сто-па-да дні Під грім і гур-кіт ко-но-
Зем-ля па-ла-ла у вог-ні Від гро-му
на-ди Зем-ля па-ла-ла у вог-ні Від гро-му
Зал-ляв-ши Вран-ге-ля о-ко-пи
ви-бу-хів гар-мат-них. Зал-ляв-ши Вран-ге-ля о-ко-пи
Не-на-че хви-лі в Ір-ти-ші
Не-на-че хви-лі в Ір-ти-ші Чер-во-ні-
У під Пе-ре-ко-пом Ку-па-ли бі-лих в Сі-ва-ші.
Кінець

У хмурі листопада дні
Під гул і гуркіт кононади
Земля палала у вогні
Від грому вибухів гарматних.
Заллявши Врангеля окопи,
Неначе хвилі в Іртиші,
Червонії під Перекопом
Купали білих в Сиваші.
У хмурі листопада дні
Ми зір напружували гостро,
Земля палала у вогні
Тремтів од вибухів півострів.
— „Вперед!"—З багнетами в руках
Ми брали приступом окопи.
— „Ура! Ура! Хай гине кат!
Умремо всі під Перекопом!"

За валом вал, за кроком крок,
Росли із трупів барикади,—
Ми йшли вперед до перемог
Під блиск і гуркіт кононади.

Давно одгув, замовк той бій,
Лиш дзвонять молотів удари,—
В десятиріччя подвиг свій
Святкують вільні комунари.

Дні перемог!.. О, Любий краю!—
Хай співи радісно дзвенять—
Нам Тракторбуди, Дніпрельстани
Дороговказами горять.

П'явками жили від натуги,
Стерно в напружених руках,
Шматує трактор межі-смуги
На усуспільнених ланах.

ПРИМІТКА: Пісню можна виконувати або всю двоголосним хором, або перші 16 тактів передати двом заспівувачам.

КИЇВСЬКЕ МУЗИЧНЕ ПІДПРИЄМСТВО — „К. М. П.“

Від Редакції. „Київське Музичне Підприємство“, що про нього мовиться мову в нижче поданій статті т. Борисова, нині вже зазнало реорганізації, факт якої редакція вітає. Проте, оскільки видання „КМП“ досі друкувалися і ширилися в багатотисячних—тиражах негативне діяння їх залишається. Редакція вважає за потрібне вмістити статтю т. Борисова, підкреслюючи потребу здійснення внесених статтею пропозицій в справі боротьби з проявами ворожої пролетаріятові ідеології на ділянці музичної культури.

Уважна аналіза соціяльного коріння таких музичних явищ, як фокстрот, „джазбанд“ (стиль), малоросійщина, давидовщина, церковщина, тощо, дає нам змогу констатувати, що музика такого ґатунку є виразник ідеології певних кляс, а саме тих кол, які всіма силами намагаються протистояти соціялістичному будівництву, використовуючи вселяки засоби, починаючи від „С. В. У.“, „Промпартії“ і до джаз-банду Утьосових, Ренських й ін. Це—непманія, міщанство, націоналісти всіх ґатунків, церковники, дрібна буржуазія, куркульня та інші. Такого роду ідеологія потрібує своїх пропагандистів, її агітаторів. І вони з'являються, з'являються на різних ділянках суспільного життя, виявляють себе в різних формах, але по суті з одним і тим же клясово ворожим настановленням. Коли піп Чехівський „провозглашає“ з амвону своє слово за Петлюру, за „С. В, У.“, коли „Промпартія“ підриває наше будівництво—це є форми клясової боротьби, як і джаз-банд Утьосова, що пропагує непманську музику з естради в піонерських галстуках(?!). Діло доходить до того, що все це „ідеологічне сміття“, ці покидьки культури буржуазії друкуються. І де ж? В наших радянських видавництвах. От факти.

До останнього дня в Києві існувало таке видавництво, під маркою Окрполітосвіти, яке і було основним розсадником подібної „літератури“, було рупором непманської, куркульської і міщанської ідеології в музиці, випускаючи на музичний ринок сотні тисяч „агітаторів“, у вигляді музичних творів, за ті ідеї й думки, проти яких так уперто бореться пролетаріят за проводом компартії. Мова йде про так зване „Київське Музичне Підприємство“, або скорочено „К. М. П.“. Те, що вже випущено К. М. П. і споживається, шкодить розвиткові пролетарської української музики і тому завдання кожного свідомого робітника, селянина всіма силами боротись проти вжитку з естради цих речей, а завдання державних органів негайно вилучити зі вжитку цю „літературу“.

Що ж являли собою видання „К.М.П.“?

Перед нами два каталоги: один 1926 року, другий—1927-28 року, як додаток до першого. Уже один перелік назов творів примушує нас констатувати, що перед нами є факт шкідництва у виборі до друку творів, факт систематичного пропаґування фокстротчини, малоросійщини, циганщини й ін. Твори з клясичної та сучасної української революційної літератури—тут якесь випадкове явище.

З наївністю струся (струсь ховає голову під крила, коли його настигають мисливці, й гадає, що його не видко), діячі з „К. М. П.“ розподіляють свої видання на три категорії: І—видання „К. М. П,“, ІІ—видання колишньої фірми Ііндржишек та ІІІ—видання авторів, що знаходяться у склепі „К. М. П.“ або „видання легкого жанру“ теж у склепі „К. М. П.“ Таким розподілом керівники видавництва гадали зняти з себе відповідальність за видання по двох останніх категоріях на самих авторів, а друге на колишню фірму Індржишек, дошки якої використовувало „К. М. П.“ Даремно! Ця ширма не заховує обличчя клясового ворога, що засів у видавництві і звідти агітував за куркуля, міщан, непманів.

Зупинимось на характерних зразках видань „К. М. П.“.

Великим тиражем, великою кількістю назов видавало „К М. П.“ твори Присовського: „Разбитая жизнь“, „Ночь в Венеции“, Лебединая песнь“, „О чем рыдала скрипка“, „На Украину“, попурі „Совет бабушки“, „Бабушкины сказки“, „Кисанька“, „Далеко от родного края“, „Не осенний, мелкий дождичек“, „Оборванный аккорд“, „Вздохи“ і т. ін. До-

сить вже одних цих назов, щоб уявити собі, що таке Присовський з ідеологічного боку: тупий міщанин, що до того ж дискредитує українську музику своїми „малоросійськими“ „Шумками-думками“, попурі, „На Україну“ тощо. Своїм ідейно-емоціональним змістом музика Присовського являє собою занепадницьке скигління, бувши при тому до краю схематична й нежива. Характерне є одноманітне повторення ритмічного малюнку:



(„Укр. шумка“ № 1)

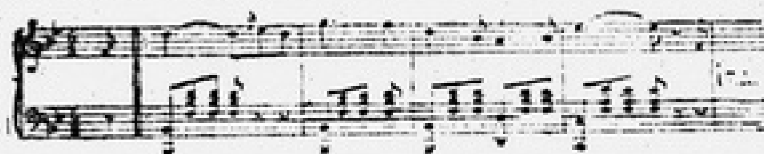
При чому обов'язково в терцію, щостворює нудне механічне враження. Висмоктавши на протязі 24 тактів цю фігуру, автор переходить до нової і знов тупцяє на ній 24 такти:



(„Укр. шумка № 1“)

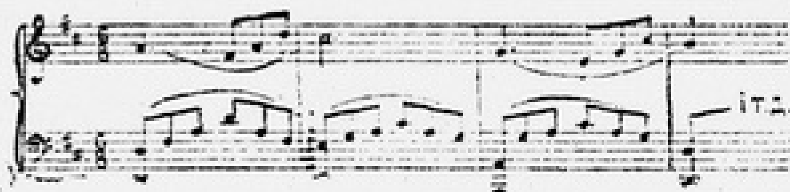
Подібне—на протязі всього твору.

Так мислить тупий, самозадоволений міщанин, обиватель, незворотлива думка якого тупцяє біля віковічних, встановлених прадідами істин, без натяку на рух, динаміку. Від такої „української шумки“ тхне вульгарним просвітянством, що нічого спільного немає зі справжньою українською піснею й музикою. Візьмемо ще щось навмання. Ось, наприклад, „Вздохи“ Присовського—салонщина найгіршого гатунку:



От як зідхає Присовський!

Хто ж споживає таку музику? Для нас важно те, що і робітників отруюють такою музикою. І от всі сили треба кинути на боротьбу проти цього, бо таке засмічення смаків є великим гальмом у справі розповсюдження революційної музики. Другим таким же шкідливим носієм міщансько-малоросійської ідеології, що знайшов собі притулок під ласковою опікою „К. М. П.“, є Овенберг. Ось його твори: „Все было сном“, „Песня умирающего лебедя“, „После бала“, „Две кокетки“, „Угасли мечты“, „Сердца стон“, „Умирали розы“ і т. ін. Картина така ж сама: безнадійна ідеологія кляси, що не має перспектив, ідеологія міщанина, що, крім свого дрібненького власного „мірка“, нічого навкруги не бачить і не хоче бачити. Музика такого ж гатунку, як і у Присовського, і остільки одноманітна, що її розпізнати можливо лише по назвах. Подаємо приклад з твору: „Вернись, согрей“.



Як бачимо, надзвичайна бідність, спрощенство, так у мелодії, як і в акомпаніменті, музична некультурність, малописьменність. Таку музику треба гоном гнати зі вжитку її не лише по естрадах, а і в побуті.

Велику увагу й тяготіння виявляє „К. М. П.“ до західньо-европейської музики. Не відомо, з яких причин знайшов притулок в „К. М. П.“ англієць Скотт, його твори видані в великій кількості. Змістом своєї творчости Скотт є представник буржуазії, що емоціонально-ідейну змістовність кожного твору намагається замінити голими, технічними схемами, вправами. Це походить з внутрішньої ідейної пустоти буржуазії. Крім того, Скотт ще й так званий „екзотик“. Такі твори як: „В країні Лотоса“, „Негритянський танок“, „Східній танок“, сюїта „Египет“ і т. ін. свідчать про те, що він шукає цілющих джерел для своєї творчости в народів, що стоять на нижчому щаблі розвитку. Але на все це він дивиться оком буржуа. Такий погляд походить від тієї колоніяльної політики, яку веде „Британська Імперія“ відносно до визискуваних нею народів сходу. Де ж там Скотту, ідеологові цієї буржуазії, побачити ту жорстоку клясову боротьбу, яка існує в тому ж Єгипті, Індії тощо.

Ні, для нього Єгипет лише „Країна Лотоса“.

І от цю розкладницьку музику теж пропагує „К. М. П.“.

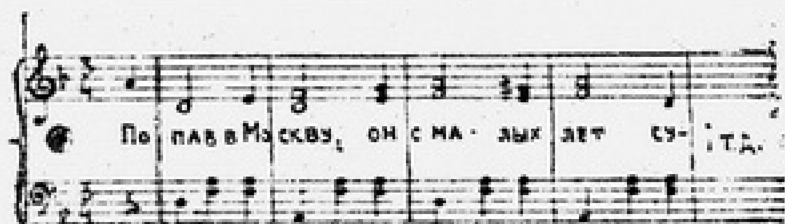
Нарешті, „Видання авторів“ та „Видання легкого жанру“, що є в склепі „К. М. П.“. Що це за музика? Читайте: „Для вас“, „Сатурн-Трот“ (інакше кажучи фокстрот), „Как банально“, „Ма-

ріца“ попурі, „Сільва“ попурі, „Чарльстон“, „Где ночует табор мой“, „Джимми и Шимми“, „Баядерка“, „Шахта № 3“. Автори цих творів відомі непмачі, рвачі від музики: Хайт, Покрас, Кручинін, Подревський, Прозоровський і багато інших. Але ці твори не лише „в склепі“, вони й видаються самим видавництвом: „Іоле“-фокстрот Ліфшица, „Вендетта“, чарльстон його ж, „Джоні“ найновіший амерканський танок (тобто фокстрот) і багато інших. Одним словом, різноманітний асортимент творів для розваги непмача, богем та інших покидьків суспільства. Скабріозні, похабні пісеньки „Скворушка—Егорушка“ і т. ін. Ось, наприклад, слова вказаної пісні:

Надел мне серебрянно-колечико.
Да все сильнее жал меня за плечико.
Ну что ж, право слово,
Ну что ж тут дурного
Он жал меня за плечико,
А больше ничего...
Пусти меня Егорка охти, охточки.
Вишь порвал оборки все на кофточке
Ну что ж... і т. ін.

Музика підвиває відповідно до цих сальних похабних слів.

Шкідливість цієї макулятури ще в тім, що такі „ідеологи“ фокстротчини, похабщини та богеми намагаються свою ідеологію протаскувати під виглядом різних „виробничих пісеньок“ та революційних пісень, наприклад: „Комсомольська“ Юлія Хайта, „Все выше“ його ж тощо. Ось вам „Антон-наборщик“,—виробнича пісенька, музика В. Кручиніна. Починається пісенька ця вальсом. Вальс сумний, песимітичний. тхне пивним угаром, циганщиною і надто нудний. Мелодія також. як і в Присовського, обов'язково в терцію.



І таку музику автор має нахабство видавати за „виробничу“ пісеньку. Небезпека таких творів дуже велика, бо вони під видом сучасних виробничих, революційних і т. інше пісень в дійсності протаскують ідеологію непманського міщанства, безідейної, безпринципної богеми і впливають та деморалізують ту частину робітничих кол, смаки якої зіпсовані ще за часів царату.

Можна дати ще багато прикладів. Але гадаємо досить сказаного, щоб уявити собі шкоду від такої творчости. Які конкреті висновки треба зробити з наведеного:

1. Негайно вилучити зі вжитку таку творчість.
2. Повести рішучу боротьбу проти виконання її з естради, для чого оживити діяльність наших контрольних органів.
3. Притягти до відповідальности діячів з „приватної лавочки“, тобто „КМП“ за сприяння й розпорсюдження ворожої, шкідливої продукції клясового ворога.
4. Композиторам напружити всі сили аби новою творчістю, співзгучною нашій добі соціялістичного будівництва, витиснути отаку макулятуру.
5. „УКРФІЛ'ові, муз. ВИШ'ам тощо скласти ударні бригади з виконавців та лектора, щоб цілим рядом концертів по робітничих клюбах довести всю нікчемність та ворожість такої музики.
6. Не припиняти боротьби в пресі і бити по кожному окремому випадкові.
7. Боротися з опортуністичним ставленням, що характеризується примиренством з фокстротчиною, джаз-бандовщиною, циганщиною і т. ін.
8. Робітничому Т-ву „Музика Мас“ створити широкий музичний актив робітників, що повели б з цим боротьбу в повсякденній роботі.
9. ТРОМ'и, муз. гуртки, тощо мусять стати передовими загонами по знищенню клясово-ворожої музики.

Отже гасло, що мусить стати основою роботи кожного робітника в галузі не лише музичній, а взагалі на терені пролетарської культури, таке:

„Ліквідуймо фокстрот, джаз-банд, циганщину, церковщину, малоросійщину, давидовщину, псевдо-революційну музику й т. інше, як вияви ворожих пролетаріятові кляс“.

В. Борисов.

Остаточна ліквідація виявів у музиці ворожої пролетаріятові ідеології є одно з основних завдань реконструктивної доби.

ВУТОРМ З ПРИВОДУ ЛИСТА АРКУ

Від редакції. В попередньому числі було вміщено листа АРКУ до ВУТОРМ'у й АПМУ із закликом „створити федерацію муз. організацій, що стоять на плятформі клясово-пролетарських настановлень у музичному мистецтві". Нижче подаємо ухвалу президії ЦП ВУТОРМ'у з приводу листа АРКУ.

Справу консолідації пролетарських та ідеологічно близьких пролетаріятові музично-творчих сил ВУТОРМ вважає за одно з основних завдань музично-культурного процесу реконструктивної доби, що й декляровано у проєктові ідеологічної плятформи ВУТОРМ'у, розгляненому на 2-му пленумі ЦП ВУТОРМ'у 5—7 квітня ц. р.

Отже, в площині принциповій нині поставлене АРКУ питання об'єднання „музично-творчих сил, що стоять на плятформі клясово-пролетарських настановлень у музичному мистецтві", розв'язане ВУТОРМ'ом позитивно і не сьогодні.

Однак, грунтовна аналіза пожовтневого музично-культурного процесу, а також ідеологічно-творчих позицій інших з існуючих в УСРР музично-громадських організацій (АРКУ, АПМУ, Всеукр. Роб. т-во „Музика мас")—привела 2-й пленум ВУТОРМ'у до висновків, що:

плятформа АРКУ, як плятформа „пожовтневої" музики, є клясово невиразна, а

плятформа й діяльність АПМУ хибують на залишки пролеткультівщини, на недооцінку національного моменту в справі будівництва української пролетарської музичної культури та на спрощене розв'язання проблеми музично-культурної спадщини [1]).

Висновки, що їх дійшов пленум ЦП нашої організації унеможливили в принципі реалізацію справи об'єднання музично-творчих сил і примусили відкласти цю справу з тим, щоби знову поставити на наступному з'їзді ВУТОРМ'у. Лише в роботі Всеукр. Роб. Т-ва „Музика Мас" ВУТОРМ бере активну участь.

З того часу, в процесі дальшої ідеологічної боротьби ВУТОРМ'у, АРКУ й АПМУ, позиції цих організацій зазнали чималих коректив у напрямку наближення їх до настановлень пролетарських. Проте, жодна з організацій не оголосила своєї плятформи. Це затемнювало дійсну розстановку клясових сил, на музичному фронті, позбавляло змоги загострювати питання принципового порядку, іноді зводячи дискусії до вузько групових і безрезультатних словесних змагань і лише заважаючи консолідації пролетарських музично-творчих сил в інтересах соцбудівництва.

Отже, найпершим кроком до реалізації питання об'єднання цих творчих сил мусить бути оголошення всіма музично-громадськими організаціями їхніх плятформ для ознайомлення з ними так самих організацій, як і всієї пролетарської суспільности. Це, разом з даними їх практичної діяльности й творчости, а також персональним складом, дасть змогу з'ясувати дійсне обличчя кожної організації й її місце в музично-культурному процесі; воно допоможе по клясово-пролетарськи розв'язати основні принципові питання будівництва української пролетарської музичної культури й наблизить справу об'єднання пролетарських сил до реалізації.

Беручи на себе почин у цій справі, ВУТОРМ передає проєкт своєї плятформи для видрукування в пресі і закликає зробити те саме й інші організації.

Щодо організаційних форм та засад об'єднання муз. творчих сил, то встановлення їх потребує окремого обговорення і є подальшим етапом у розв'язанні цієї справи.

Президія ЦП ВУТОРМ'у

---

[1]) Правильність такої оцінки в свій час підтверджено у виступах керівників державних культурно-мистецьких установ (див. статті: 1) М. Скрипник — „За пролетарські шляхи музики". „Перезнаки творчого терену". Бібліотека „Більшовика України", 1930 р. або в журн. „Музика-Масам" № 7-8 30 р. і 2) Н. Рабічев — На музичному фронті. Журн. Критика" № 5-30 р. або „Музика-Масам" № 4-30 р.)



Нова міжрайонова капеля „Сурма" за кер. Мариківського (див. допис на стор. 31)

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

РОЯЛЬ ТА ПІЯНІНО

ПОБУДОВА, НАСТРОЮВАННЯ, ДОГЛЯД, ЧИСТКА

Від редакції. З периферії, де часто-густо не тільки музичного майстра, а й настроювача не знайдеш, до редакції часто звертаються за порадами в справах ремонту, настроювання та догляду роялів і піянін, що є по клюбах, будинках колективістів, школах й інш. Редакція вже подавала кілька окремих статтів на ці теми, нині ж подає цілий курс, написаний тов. Інтельманом, достатньо повно й популярно, щоб музкерівники та вчителі з периферії могли ремонтувати та настроювати клявішні інструменти й доглядати їх не наосліп, а ознайомившися з їхньою побудовою, вивчивши механізм, призначення частин та принципи їх роботи.

Вивчити механізм роялю та піянін не важко для тих, хто хоч трохи знайомий з механікою взагалі та важільною (підйомною) передачею зокрема, тим більше, що, поправляючи якусь несправність, доводиться робити по-готовому. Бачучи й спостерігаючи роботу справного механізму одної частини, легко справити й іншу таку саму частину. Що-правда, іноді доводиться замислюватися й досвідченому майстрові, та перед цим спинятися не слід: трохи терпіння і труднощі буде переборено.

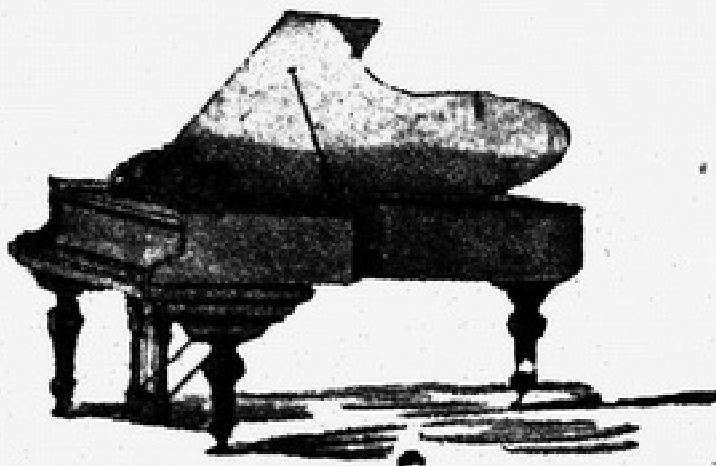
Щодо настроювання інструментів, то до нього може взятися кожен, хто мав музичний слух, хто вивчив інтервали не тільки теоретично, а й відрізняє їх слухом.

Редакція сподівається, що цим курсом буде дано велику допомогу самодіяльним музичним гурткам та окремим музикам периферії щодо піддержування інструментів у порядку, а значить і народне музичне майно краще зберігатиметься й використовуватиметься. Останнє має велике значення, бо потреба в інструментах щороку, з розвитком масової музичної роботи, більшає, а виробництво музичного інструментарія покищо не налагоджено відповідно до цих потреб.

РОЯЛЬ

Рояль, в його теперішній конструкції, винайдено флорентійським майстром Кристафорі в 1712 році. Це був той час, коли буржуазія почала мобілізувати свої сили для активної боротьби за свої клясові інтереси, коли ідеї буржуазної революції (енциклопедисти) ширились по всій Европі, підточуючи диктатуру дворянсько-февдальної верстви. Ідеї індивідуального господарства, свойого власного індивідуального добробуту були центральними ідеями буржуа й обумовили так його культурне настановлення, як і його мистецтво і, зокрема, музику, поклавши в ній початок пройнятої індивідуалістичними настроями пісні, салонного жанру і т. д. Потреба мати хатню, для задоволення власних лише потреб музику і обумовили ґрунт для виникнення й поширення такого інструменту, яким був рояль, що мав надзвичайно широкий діяпазон звуків і давав змогу демонструвати музичний твір в цілому (а не лише мелодію, як на струнних струментах, чи супровід.

Рояль це дитина буржуазної індивідуалістичної культури Зріст та збагачення музики для рояля, поява видатних артистів-піяністів, — це все появилося на базі буржуазної культури. Пролетаріят піяністичну культуру мусить опанувати, використати величезні надбання її для створення пролетарської музичної культури.



Зокола рояль являє собою скриню, зроблену з твердого дерева й добре відполіровану. Вона має прямий лівий бік і вигнутий правий; задня частина її вужча від передньої. Це є корпус роялю.

Знизу він добре укріплений на дерев'яних брусках.

Зверху скриню накрито кришкою, що відчиняється на петлях з правого боку наліво. Кришку, коли вона відчинена, підтримує спеціяльна підставка.

У передній частині корпуса є приступок, прикритий другою невеличкою кришкою (кляп) що під нею знаходиться клавіятура, яка входить в камеру в передній частині роялю.

Весь корпус роялю лежить на трьох міцних точених ніжках, вкручених у колодк , щільно прикріплені до нижньої частини корпуса. Під ніжками роялю прикріплено котки (коліщата) щоб його можна було

легше перекочувати по підлозі з місця на місце. Спереду, між двома ніжками, посередині, зроблено так звану „ліру" з педалями для ніг грачів: правою—для глушни-ів (демферів) і лівою, натискуючи на останню, пересуваємо клявіятуру на кілька мілім трів зліва направо, через що молотки дискантових стр‹н б'ють не по трьох, а по двох струнах; звуки від того виходять слабіші й рідші.

Піднявши велику кришку роялю, пѳбачимо металеву ‹аму з натягненими вподовж її стру нами, рама уп рається спереду в дерев'яну цулігу, куди вкручено стальні кілочки; за д.помогою їх натягується струни.

Тепер перейдімо до розгляду окремих частин роялю, пошкодження їх та способів справити.

1. Кляаіятура

Клявіятура складається з ряду клявишів, що й становля ь клявіятуру, та з ударного механізму, укріплених на клявіятурній рамі, засуненій у камеру в передній частині інс рументу. Спереду клявіятуру прикривається кришкою.

Клявіятурна рама лежить у камері так, що, несучи на собі клявиші та вдарний механізм, може посуватися на кілька міліметрів зліва направо, коли натиснути ліву педаль ногою. Назад—ліворуч—її ставить пружина (пластинка), що штовхає раму до лівого внутрішнього боку корпуса.

Витягати раму з клявіятурою слід дуже обережно, щоб не поламалися молотки. Насампе ед. треба витягти з гнізд кришку і зняти плян у спереду клявішів, відґв нтивши дерев'яні поліровані бруски (подушки) по бо ах клявіятури. Пригвинчено ці бруски знизу товстими довгими шурубчиками, що проходять ‹ерез поміст камери, на якому лежить рама. У брусках (подушках) внизу є прорізи, куди входять зак іплені в клявіятурній рамі товсті шпеники, що дають напрям рамі при її рухові від натискання лівої педалі.

Коли бруски та передню плянку знято, треба зверху, через струни, оглянути, чи всі молоточки на місці і, якщо будьякий із молоточків піднявся, його (паличкою) треба поставити на місце, а тоді обере но, щоб не притиснути якогось клявишу, вийняти клявіятуру.

Рама під клявіятурою має форму чотирикутника з чотирьох плянок, зв'язаних „у вухо" (в шип) та склеєних. Вподовж рами, посередині, виступаючи тр хи вище, прикріплено плянку з набити‹и в неї круглими шпениками, що на них надіто клявиші. У передній брусок набито в два ряди шпеники овального перекрою, що входять у отирикутні подовгасті гнізда в клявишах, в їхній передній частині знизу.

Впоперек раму скріплено посеред ні ще одним бруском. Упираючися в цей брусок, залізний чотирикутний стрижень або дерев'яний хлипок (кляпан), сполучений із лівою педаллю, дає рух рамі зліва направ‹.

На задній планці, вподовж її, наклеєно подушку з фільцу (повсті), середньої твердости, або з кіль ох, положен х одна на одну, смужок сукна. В останнім разі подушку зверху накривається ширш ю смужкою сукна або м'якгої тканини, краї якої приклеюється до планки.

Безп середньо на рамі ле ить ряд клявішів; їх буває від 73 до 83 Робиться клявиші переважно з ялинового, рідше з соснового або березового дерева, На одних із них, насаджених на другий ряд шпеників, наклеєно зверху брусочки полірованого чорного дерева—це півтони. На інших, насаджених на передній ряд шпеників, зверху й спереду наклеєно платівки кістки (або імітації кістки)—це клявіші цілих тонів.

Розміщено білі й чорні клявіші в порядку хроматичної гами; на кожні сім білих клявішів припадає п'ять чорних.

Лівий бік клявіятури (баси) до другого „до" ста овить так звану контроктаву. Від другого до третього „до" іде ряд клявішів, що становлять велику октаву. Дальші дванадця ь клявішів становлять малу октаву. Далі йдуть перша, друга, третя й четверта октави середніх та вищих тонів

Є кілька систем побудови клявішів, відрізняються вони тільки надбудовами, але принцип по всіх системах один—передавати удари пальців грача молоточкам, що б'ють по стр нах.

На мал. 1-м (табл. 1 а) показано одну з найпоширеніших систем клявишів. „А"—клявіш. „В"—брусок, укріплений так, що ґвинтами „а" й „в" його можна виводити з горизонтального становища, регулюючи й закріплюючи це становище тими ж ґвинтами.

Це потрібно на те, щоб підіймати чи опускати дерев'яний язичок „С", що штовхає молоточок. Пружинка „с" ставить язичок у похиле, в напрямі до молоточка становише. Якщо на клявіші немає такого регулятора висоти язичка, то останній входить в проріз, зроблений в самім клявіші, і висоту його доводиться регулювати підкладками з сукна на шпенику, що на нього він упирається прорізом у нижній своїй частині.

Коли вдаряють по клявишу, передня його частина спускається, задня ж підіймається й підкидає вгору язичок „С", що й собі штовхає молото ок для удару по струнах.

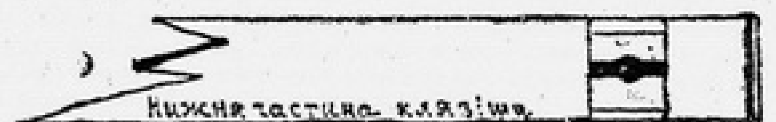
Шпеники „д" й „е" дають напрям рухові клявіша.

Клявіш має плавко спускатися та підійматися на передньому шпенику, а не хитатися з боку на бік.

Чотирикутний отвір у передній нижній частині клявішу, що ним він надівається на шпеник, зокола, і, почасти, в середині обклеєно замшевою шкірою, щоби клявіш рухався беззвучно.

Від часу, чи якоїсь випадковости шкіра ця стирається вдавлюється Клявіш починає хитатися на шпенику з боку на бік, зачіпаючи іноді й сусідні клявіші.

Такий клявіш треба вийняти і, якщо шкіра не протерта шпеником, а тільки вдавлена, злегка постукуючи маленьким молотком по боках отвору, обклеєного замшем, надати замшеві належного вигляду. Коли ж шкіра протерта, то її слід замінити на нову.



Мал. 2. а, а,—місця, обклеєні замшем, де треба постукувати гострим молотком, щоб над ти розширеній частині отвору належного вигляду.

Якщо клявіш хитається на середнім шпенику, то слід зробити це саме лише знявши верхню дерев'яну накладку „д", яку, замінивши замш, наклеїти знову.

Коли всі клявіші на шпениках опускаються й підіймаються плавко і не хитаються з боку на бік, треба перевірити, чи всі передні їхні кінці на одній висоті. Висоту треба регулювати паперовими або шкіряними підкладками на середніх шпениках.

Опускатися клявіші повинні теж однаково. Якщо будьякий клявіш падає вище або ж нижче від інших, висоту слід урегулювати підкладками під подушечки на передніх шпениках.

Треба уважно оглянути, чи справно працюють пружинки, що притискують язички до молотків, щоби ступінь їхньої пружности був, по змозі, однаковий.

Висоту язичків слід урегулювати так, щоб вони вільно підходили під гнізда молотків.

(всипати трохи порошку крейди в зварений карук) або порошком свіжої попельнухи, замішаним до гущини сметани, з яєчним білком. Приклеєні платівки треба добре обмотати та прив'язати шпагатом, поки карук засохне, на що потрібно годин 5—6.

2. Молоточки

Кожний молоточок складається з кількох частин (табл. 1. мал. 1. Вилку „Е" пригвинчено до передньої плянки варстата ударного механізму, в неї шарнірно входить частина „f", обертаючися на круглім мідним шпенику „h" в гніздах вилки „Е", обклеєних всередині сукном. Місце, куди язичок „С" штовхає молоточок, обклеєно замшовою шкірою, а нижче повстю „!",

Таблиця 1.

Якщо язичок поставлено низько, клявіш не одразу передає удар молоточкові; коли ж його поставлено високо, то він ковзатиметься повз гніздо і не підкидатиме молоточка.

Кожний язичок підіймаючись ковзається своїм переднім, зрізаним скісно, боком по кнопці „е" (табл. 1, мал. 1). насадженій на гвинтовий регулятор „f" загвинчений крізь передню верхню плянку верстата ударного механізму, відхиляючись у той же час назад від гнізда в молоточку і даючи тим змогу молоточкові падати на шультер „Д".

Шультер—це дерев'яна колодочка, обклеєна, товстою замшовою шкірою й насаджена на дріт, закріплений у заднім кінці клявішу „Д" мал. 1, таб. 1). Призначено шультера підхоплювати молоточок після удару по струнам та утримувати його від повторного удару.

Відклеєні костяні платівки на клявішах приклеюється або добрим (краще кельнським) каруком, змішаним з крейдяним порошком

щоб не було клацання від удару дерева об дерево.

Власне молоточок складається з дерев'яної колодочки „g" (мал 1, табл. 1), насадженої на голобельку „I". Верхню частину колодочки обклеєно товстим шаром повсти, обкругленої спереду назад і пласкої з боків. Частина колодочки „g" проти шультера „Д" обкруглена для зручного підхоплювання її шультером, коли падає молоток після вдару по струнах.

У спокійному стані молоток лежить на задній плянці варстату, обклеєній на всю свою довжину м'ягкою повстяною подушкою „К" (табл. 1) Падаючи, молоточок лягає не одразу, а затримується, поки натиснуто клявіш шультером „Д".

Від довгої роботи повсть на молотках збивається і на ній лишаються від ударів по струнах глибокі вдавлені рівчачки. Тон виходить різкий (деренчить). Позбавитися цієї вади можна так: підпушити пошкоджені частини

повсті тонким шилом, обпиляти терпужком або скляним папером. Якщо повсть стал вже тонка, то її слід обклеїти товстим замшем (що пом'ягшить тон струн при ударі) або обклеїти новою повстю.

Якщо молоточок хитається з боку на бік і вкріплення його гвинтом „к" не допомагає, треба подивитись, чи не розмололись гнізда, де ходить шпеник „h", і якщо сукно в цих гніздах не витерлось, замінити шпеник на товщий. Коли ж сукно в гніздах стерлось або випало, його слід замінити на нове, вклеївши в отвори. початку ця робота не йде, але за деякої навички, дає добрі наслідки.

Коли сукно вклеєно, тонким шилом (не товщим від шпеника) розчистити гнізда й уставити шпеник з загостреного мідного дроту, кінці якого обкусити коло самих гнізд кусачками.

Іноді величину гнізд для шпеників регулюється в вилці затискним ґвинтом „l" (мал. 3, табл. I).

Коли ударний механізм справлено і клявіятуру вставлено на місце, треба перевірити, чи всі молоточки розміщені проти своїх груп струн так, щоб кожний молоточок попадав у свою групу, не торкався би сусідніх груп й удар його приходився по всіх струнах його групи.

3. Глушники (демфери)

Гра на роялі без глушників (демферів) (мал. 2, табл. I) не можлива, бо тоді кожна група після удару молоточка давала б довгий звук, що зливався б з іншими наступними звуками інших струн. Для того, щоби довгість звуків залежала від грача, для кожної групи струн, починаючи з басів, на протязі 5—5½ октав зроблено демфери. Для решти груп демферів не потрібно, бо тут струни короткі і звук їх недовгий.

Демфер являє собою дерев'яну колодочку „P", куди для ваги вроблюється шматки олива („p"). Нижня частина колодочки, що прилягає до струн, обклеєна сукном і повстю (фільцем). На низьких басах повсть вирізано в формі коритечок, що покривають ординарні струни. У подвійних групах струн повсть, вирізана клинувато, входить поміж струн. Потрійні групи струн криють демфери, підклеєні плаского повстю.

Повсть на потрібних групах ставлять дуже м'ягку, а на обвитих гаптярною ниткою басових струнах—досить цупку. Від кожного демфера йде на низ дріт „M" (мал. 1, табл. I), що підіймає його, коли натискують клявіш. Внизу цей дріт закріплено в хлипаку „N" (той же малюнок), що рухається вгору й наниз на шарнірі, який злучує його з демферним варстатом коло задньої стінки клявіятурної камери.

Коли вдаряють по клявішу, задній кінець його підіймає хлипак „O", що, в свою чергу, штовхає вгору демфер „P" (мал. 2, табл. I).

Отже, вдаривши по клявішу і притримавши його, ми подовжуємо звук струн. Тільки-но палець грача відходить від клявішу, демфер опускається і, лягаючи на струни, перериває їхній звук.

Колодочки демферів мають лежати на струнах так, щоби повсть укривала можливо більшу поверхню струн.

Якщо демфер не підіймається при вдарі по клявішу або погано глушить свою групу струн висоту його треба врегулювати затискачем „m" в гнізді хлипака „N", стежачи при цьому, щоб повсть під демфером лежала в однім напрямі зі струнами, вкриваючи своєю поверхнею всю групу струн.

Якщо повсть під демфером пошкоджена міллю або ж невірно поставлена, погано вкриває групу струн, то цю ваду треба виправити або надавши повсті належної форми, або замінивши попсовану повсть на нову.

4. Штимшток і рама

Штимштоком зветься склеєний у кілька шарів (щоб уникнути розколин) дерев'яний брус, що лежить поперек у передній верхній частині корпуса роялю. В нього вкручено сталеві кілочки для натягування струн. Кілочки ці круглого перекрою й мають мікрометричну ґвинтову нарізку; внизу обкруглені (щоб зручніше вставляти в отвори в штимштоці), а зверху запиляні в чотирикутник (в старих інструментах) або кв драт. В кілках є отвори, щоб вставляти кінці струн, коли навивають їх.

Кілочки великих (найнижчих) басів заґвинчено в один ряд, по одному на кожну струну. Далі йдуть два ряди кілочків для подвійних груп басових струн. Потім до кінця кілочки йдуть у три ряди. Кілочки подвійних і потрійних груп розміщено на штимштоці трохи наскіс, так що натягнені струни лягають рівнобіжно одна одній.

На протилежному штимштокові боці набито шпеники для струн; через вигнутий правий край корпуса роялю струни поволі прикорочуються, і найвищі тони бувають від струн вельми незначної довжини.

Між задньою металевою частиною та штимштоком у старих інструментах ідуть товсті залізні лиштви-підпорки, що не дають штимштокові та частині, де набито шпеники для начіплювання струн, зближатися від тягу струн. Усе це становить раму. За такої системи для кожної струни є свій шпеник, усі струни розміщено рівнобіжно, і рояль називається прямострунним.

В інструментах нових систем рами відливається цілими, а не з окремих зґвинчених між собою частин (збірні рами). Вони відзначаються стійкістю і тон інструментів з такими рамами повніший і м'ягший.

На литих рамах басові струни натягнено перехресно зі струнами середніх тонів і називаються вони перехресними.

Від часу кілочки, що за їх допомогою натягуються струни, слабішають у гніздах штимштоку і не держать строю. У такому разі треба в гнізда, куди закручується кілочки, підсипати потертої на порошок каніфолі або шелаку. Найкраще ж за все, надто, коли кілочки сильно ослабли, замінити їх на нові більшого діяметру. Такі кілочки продається спеціяльно для такої потреби.

В. Інтельман

(Продовження в подальшому номері)

З музичного життя

НА ДИВІЗІЙНОМУ СВЯТІ В 99-ій

В порядку виконання угоди про шефство ВУТОРМ'у над 99 дивізією (див. „М.-М." № 5-6) президія ВУТОРМ'у відрядила на дивізійне свято своїх представників т.т. Ткаченка, Смекаліна й Лебединця. Для проведення концертової роботи з Полтави викликано було „Жінхоранс" на чолі з В. Верховинцем.

Прибувши до дивізії за три дні до свята, представники ВУТОРМ'у відбули нараду з представниками Подиву й диригентами оркестр. Нарада під головуванням інструктора масової роботи подиву т. Лучезарського констатувала великі за останній рік досягнення дивізії в справі навчання червоноармійців революційної пісні й значне зрушення в роботі духових оркестр. Добір пісень набув ідеологічної й художньої витриманости, всі вони бадьорі, чіткі ритмічно, а фактура їх по волі ускладняється („Пісня кузні" Толстякова, „Червонарми" Лебединця, „На барикади" Смекаліна); починає застосовуватися супровід до співу (спів із сурмами й барабанами, з оркестрою); добре знання пісень всім складом червоноармійців дозволяє об'єднувати в співі не тільки цілі полки, а й усю дивізію вкупі з об'єднаними оркестрами. А головне, нова революційна пісня стала невід'ємною частиною бойової підготовки червоноармійця і просякає всю учобу, походи та побут частин. Муз. робота серед червоноармійців дивізії набула пляновости й міцного керівництва і виконується методами соцзмагання й організації бригад; самопливові тут місця немає. Про це свідчить даний влітку наказ по дивізії

„Про вкорінення революційної червоноармійської пісні

(командирам та військовим комісарам частин дивізії)

Полкові школи дивізії в період тримісячних зборів новобранців 1930 р. зробили важливий крок у справі поширення масової музичної роботи в дивізії.

Майбутні загальні терзбори перемінників будуть періодом особливо високого напруження бойового навчання і тому їх треба використати для вкорінення бойової революційної червоноармійської пісні, як одного з елементів, що зміцнюють боєздатність частин і підвищують моральні властивості та культурний рівень бійця.

Курсанти полкових шкіл, направляючись у сотні (батареї) для застосування своїх знань на практиці, для нагромадження практичних навичок у своїй роботі, як майбутніх молодших командирів, повинні приділити при цьому особливу увагу вщепленню революційної червоноармійської пісні, що так міцно вросла в здоровий організм бойової й політичної підготовки наших полкових шкіл.

Виходячи з цього командування й Політвідділ дивізії вважають за конче потрібне:

1. В кожному батальйоні дивізії) утворити бригади (ще до початку загальних зборів) з курсантів полкових шкіл для навчання пісень перемінників. Кожна бригада повинна мати свого бригадира, що разом з командиром батальйону (дивізіону) накреслює практичний плян роботи та строк його виконання.

2. Як певний плян роботи бригад, треба використати такий репертуар похідних червоноармійських пісень: „До нових бійців"— Данькевіча, „Ворогів рад зметем стальним ударом" Стеценка-Лебединця, „У похід"— Козицького, „На барикади"—Смекаліна, „Шевченківщина" й „Червонарми"—Лебединця.[1])

3. Всю цю роботу провадити методом соцзмагання між полками й батальйонами (дивізіонами).

15 вересня оголошується в маштабі дивізії перевірка виконання пляну з преміюванням підрозділів та бригад, що покажуть найкращі наслідки своєї роботи в цьому напрямку.

Командування й політвідділ дивізії певен того, що справу поширення революційної червоноармійської пісні буде забезпечено серйозним і вдумливим ставленням з боку всього начскладу, всіх ланок партполіт і КСМ роботи, і наша дивізія безперечно стане на ще вищий ступінь у своїй масовій музичній діяльності".

Нарада визнала за потрібне поширити роботу по музвихованню, більше запровадивши музику в побут бійців, а також запровадити нову галузь масової роботи — масові танки. Перевести це накреслено так: 1) організовувати концерти професійних сил спільними заходами дивізії й ВУТОРМ'у та участю „УкрФілу", 2) налагодженням концертів-лекцій полкових оркестр, 3) упорядкуванням роботи червоноармійських музгуртків, 4) налагодженням виховної роботи серед музик та курсантів полк-шкіл, а щодо танків, то організувати кілька лекцій т. Верховинця з виділеними групами курсантів, що вивчившись танків, поширять їх у дивізії.

В зв'язку з цим нарада ухвалила переглянути репертуар і стан дух. оркестр, а також виробити й запровадити в практику найвигідні-

---

[1]) Крім Стеценка, всі автори — члени ВУТОРМ'у, пісні написані ними для дивізії.

ший склад ритмових ансамблів для супроводу співові у походах та на привалах.

Роботу надалі планувати так: взимку роботу ведеться по полкшколах та оркестрах і наслідки її перевіряється на прилюдних змаганнях при весняному зборі частин у таборі (28 IV—2 V). По тому молодший комсклад, влившись у цілий склад дивізії, за керуванням комполітскладу поширює вивчені взимку пісні серед усієї маси перемінників і перед закриттям табору (у вересні) проведену роботу підсумовується по наслідках змагання частин та обслідування постановки роботи в частинах.

Репертуар постачають головним чином композитори ВУТОРМ'у в порядку шефства і після ухвали його Подивом з додатком інструктивно-методичних листів поширюється по частинах. Для постійного практичного ведення й стеження за роботою нарада визнала за бажане прикріплення т. Лебединця до Подиву.

Наприкінці нарада констатувала добрі наслідки сконтактованої роботи Подиву й ВУТОРМ'у.

Виконуючи постанову наради, виділена нею комісія зробила „чистку" репертуару оркестр, вилучивши з нього старий „армійський", „садовий" та „легкожанровий" репертуар, ідеологічно й художньо шкідливий, натомість склавши рекомендаційні списки (революційний репертуар, клясичний світовий, український) та списки творів, що їх можна виконувати, як музику прикладного характеру (деякі старі танці, марші тощо).

Ухвали комісії й наради знайшли конкретне застосування в практику в наказі Подиву, яким запропоновано:

1. Взяти до уваги наслідки чистки репертуарів оркестр, зробленої з завдання Подиву представниками ЦП ВУТОРМ'у шефу дивізії, т.т. Ткаченком, Смекаліним та Лебединцем.

2. Установити практику систематичних концертів духових оркестр для начскладу, його родин та червоноармійців з ідеологічно-витриманими програмами, включивши концерти в загальний плян масової роботи в полках.

3. Постійне ідейне керівництво роботою духових оркестр вести начальникам клюбів.

4. Командуванню частин забезпечити оркестрам нормальні умови для репетицій та старанної підготовки репертуару.

5. Всі ноти, закуплені частинами та подаровані ЦП й окремими членами ВУТОРМ'у, взяти на облік і зареєструвати в бібліотеках полків. Надалі систематично поповнювати репертуар оркестр, за рекомендаційними списками, що їх надсилатиме Подив".

Крім того, представники ВУТОРМ'у й члени „Жінхорансу" ознайомилися з побутом та учбою частин, одвідавши окремі частини дивізії, їхні намети, ленкутки й ін. та бувши присутніми на учбовім бої й гарматному стрілянні.

16-IX відбулося велике дивізійне свято, що складалося з паради, мітингу, преміювання ударників та зразкових частин змагань частин у пісні, виступів духових оркестр, об'єднаного співу всіх полків без супроводу та в супроводі оркестр, сурмачів і гарматних пострілів (!), конкурсу на кращу в співі сотню, військово-прикладних фізкультурних виступів, виступів полкових лялькових театрів, фугасних підривів (під гаслом „Знищимо наші хиби") й ін.

Підчас урочистої частини свята комдив тов. Раудмец та начподив т. Петрунін, відзначаючи досягнення в бойовій підготовці червоноармійців, відзначили і цінність досягненої з допомогою ВУТОРМ'у, зокрема постійного практичного робітника т. Лебединця, музичної роботи, як невід'ємної частини бойової підготовки й побуту червоноармійця. Представник ЦП ВУТОРМ'у т. Ткаченко, зупинившись в своїй промові на значенні музики, як організуючого фактора, в бойовій підготовці червоноармійця, на потребі винищення старої „салдатської пісні", що його здійснює командування й політвідділ дивізії, та на завданнях музично-політичної роботи в добу реконструкції й культурної революції, привітав начполітсклад й бійців дивізії від ЦП ВУТОРМ'у й передав, як подарунок останнього, написаний членом ВУТОРМ'у композитором Г. Драненком „Марш 99-ої дивізії" та нотні бібліотечки, а також твори т. Драненка, подаровані ним оркестрі Дніпровського полку (що дістав перше місце в змаганні оркестр дивізії) й іншим оркестрам. Крім того, тов. Ткаченко оголосив призначення ВУТОРМ'у двох перехідних премій для нагороди кращих щодо постановки музроботи частин.

Надзвичайне враження справив спів усією дивізією пісень „На барикади" та „Ворогів рад зметем стальним ударом", а особливо пісні „Червонарми" в супроводі сурм, барабанів, оркестр та гармат. Чудові самі по собі ці пісні перетворювалися в могучому звучанні дванадцятитисячної маси голосів у незабутню патетичну симфонію пролетарської революції.

Надзвичайним, організуючим волю до перемоги чинником виявилися пісні і в співі частин під марш; багато важить тут витриманий майже усіма частинами чіткий ритм і бадьорий енергійний темп маршу (чвертка = 120 по метроному).

Порівнюючи ці наслідки з наслідками весіннього змагання полкшкіл, треба відзначити велике досягнення.

Викликаний ВУТОРМ'ом до дивізії „Жінхоранс" провів кілька концертів, які представник Подиву атестує так:

„ЦП ВУТОРМ'у—шеф 99-ої дивізії—дав змогу нам почути й побачити 4 виступи Жінхорансу" під кер. В. Верховинця: для червоноармійців, середнього й старшого начскладу й родин, молодшого начскладу й прибулих до дивізії червоноармійців та на стрільниці перед начскладом усієї дивізії.

Бадьорістю, революційною молодістю заражає репертуар ансамблю. З значним інтересом

Від редакції: В № 7-8 на стор. 43 примітка від редакції помилково вміщена під дописом С. Осауленка, стосується дописа Клименка на тій-же сторінці.



Жіночий хоровий ансамбль „Жінхоранс" за кер. В. Верховинця

сприймала авдиторія нашої дивізії кожну пісню, танок та художнє читання. Особливо вражає виконання пісень „Ми діти радянської влади" Богуславського та „Косарська" Верховинця. Виключне, незабутнє виконання пісні „Ленінці йдуть" Верховинця у супроводі шумової оркестри. Народні українські танки дають повне уявлення про потребу цього виду культурного виховання мас... Все носить відбиток організованости й єдности ритму... В нашій дивізії досвід „Жінхорансу" гадаємо використати так: ввести в репертуар червоноармійських пісень деякі пісні з репертуару ансамблю, укр. народні танки, як масові, вкорінити в червоноармійський побут, шумовий оркестр утворити в кожній полкшколі.

Від імени всіх бійців 99-ої висловлюю подяку ЦП ВУТОРМ'у за роботу ансамблю в наших частинах".

В порядку своєї громадської роботи „Жінхоранс" виступив і в ІНО для студентства, де мав так само великий успіх. А композитор Верховинець записав від червоноармійця 297 полку музику двох народніх танків.

Між іншим підчас підготовки до свята, де ансамбль мав виступати перед кількатисячною авдиторією під одкритим небом за пропозицією тов. Ткаченка було зроблено спробу співу ансамблю в рупори. Хоч виступ цей з технічних причин і не відбувся, але попередня спроба дала чудові наслідки—звучання й дикція посилювалася рупорами остільки, що ансамбль у 8 чолов. цілком міг виступати в таких несприятливих акустичних умовах і перед такою величезною авдиторією.

Цей досвід треба обов'язково використовувати при організації виступів на відкритих площадках (стадіони, площі тощо).

Отже, підсумки пророблєної дивізією роботи, її уплянування й поширення й заглиблення її по лінії духових оркестр, застосування ударно-ритмових ансамблів, масових танків, шукання форм для урочистих масових виступів, а головне, вирівняння ідеологічної лінії в доборі репертуару та корисне цілеве спрямування музроботи висувають дивізію на перше місце серед частин УВО.

З другого боку цілком виправдує себе і ВУТОРМ, як шеф дивізії, перейшовши від практичної роботи по навчанню пісень, до створення нових червоноармійських пісень за завданням дивізії, інструктування й допомоги в ідейному керівництві муз. роботою, методичного інструктажу, концертової роботи тощо.

Невермор

ПОЛТАВСЬКА ОКРКАПЕЛЯ В 1929-30 РОЦІ

(Робота на Полтавщині й Надволжжі)

Полтавська окркапеля, стаючи до виконання завдань мистецьких організацій в реконструктивний період посилила свою громадську роботу, одночасно дбаючи про поліпшення художньої якости та ще більшу політизацію її. Репертуар поширено тричастичною ораторією „Шлях Жовтня", що її перекладено на українську мову й виконується з 7-XI 1929 р., та низкою колгоспівських та виробничих пісень, що їх було кинуто в маси і в звичайній роботи, і через ударні бригади, утворені в капелі з 1-III-30 р.

Утворення ударних бригад дало змогу значно поширити межі діяльности капелі, особливо в галузі обслуговання колгоспів та радгоспів; завдяки цим же бригадам капеля без спеціяльних дотацій (проти 8 у м. році) у цьому році, до 1-VII виконала 1· концертів на селах, переважно в колективізованому секторі.

З ініціятиви капелі в Полтаві 1-V відбулася міська музична олімпіяда.

У виконання умови соцзмагання з кременчуцькою капелею та з метою популяризації досягнень української радянської музики капеля 16-VII вирушила у 4-ту поза округову подоріж і протягом 18 днів дала 2 концерти в Держтеатрі в Самарі, 4 концерти у садку металістів, 1 концерт у садку залізничників та 1 концерт у клюбі Робітос у Саратові, 1 концерт у клюбі „Тракторбуд" і 1 концерт у клюбі залізничників у Сталінграді та 1 концерт для команди теплоплаву „К. Лібкнехт". Всі ці концерти відвідало до 15.000 осіб.

Концерти скрізь проходили з відповідними поясненнями про стан української радянської музики та хорового мистецтва. Залі скрізь були заповнені, навіть 4 підряд концерти у садку металістів у Саратові були незмінно переповнені.

Скрізь доводилося вести боротьбу, і досить успішно, з закорінілими поглядами на українське мистецтво, як мистецтво „гопаків", „гречаників", „сватань на Ганчарівці" і т. ін., доводилося боротися з засиллям Давидо ського і „давидовщини", причому капеля зі своїм сучасним українським пролетарським програмом виходила переможцем, про що свідчать відгуки Кульпропу, Крайкомітету ВКП(б), крайради Культбудівництва, Крайради Профспілок, Культради спілки металістів, клюбу Сталінградського „Тракторбуду" й ін.

За час з 1-го жовтня 1929 року по 1 серпня 1930 року капеля виконала 74 концерти (за весь 1928-29 рік було дано всього 52 концерти). Із цієї кількости мандрівних концертів в межах округи по колгоспах та радгоспах 18 і за межами округи 11. Останні 45 у Полтаві в сельбуді, по клюбах, для Червоної Армії, на конференціях, з'їздах і т. і.

Підчас двомісячника української культури дано 28 концертів, переважно по клюбах та на окрузі.

Із загальної кількости концертів сільський сектор обслужено 35 концертами, а решта припадає на обслуговування міста та Червоної Армії.

Вищезазначену роботу пророблено капелянами у вільний від основної роботи час, бо всі вони робітники та службовці.

О. Яременко

НОВІ МУЗИЧНІ КАДРИ

Київський музично-драматичний інститут ім. Лисенка з метою організації виробничої практики своїх вихованців надіслав свою студентську симфонічну оркестру до Соснівки—обслужити концертами курортний сезон 1930 р.



Диригент А. Микулець

Ця молода оркестра в 37 чол.—з них 11 комсомольців,—на чолі з лектором інституту О. І. Клімовим, не зважаючи на стомленість академічною працею, гаряче й з завзяттям розпочала свою роботу, не додержуючись навіть і вихідних днів.

Методи соціялістичного змагання допомагали оркестрі швидко виготовити досить складний для молодої організації репертуар: Калінніков—„перша симфонія", Римський-Корсаков—„Еспанське капріччіо", „Шехерезада", Бетговен—П'ята симфонія, „Чайковський—„Франчеська да-Ріміні" та 4 симфонія.

Крім щоденних виступів, протягом двох місяців оркестра дала 4 концерти клясичної музики та 2 вечори з творів українських авторів.

Молоді диригенти, вихованці диригентського факультету інституту О. Г. Клімов та А. М. Микулець проводили концерти оркестри, набуваючи справжної диригентської кваліфікації.

Солісти сумлінно працювали над собою і досить вдало виступали з концертами. Конюса, Мендельсона, Чайковського,



Гол. диригент А. Клімов

Сен-Санса та інш. Тут слід відмітити таких студентів: Вульфа, Гальперина, Вейнблата, Кондрацького, Кавуна, Ходака і Клюпфера.

Поруч з виконавською роботою оркестра провела ще й значну музично-громадську роботу: організовано було ударні бригади, що систематично обслуговували санаторій, брали участь у масових гулянках відпочивальників, виїжджали до підшефного села Дахнівки, двічі висилала бригади до села Гераїмовки і через члена ЦП. ВУТ РМ'у т. Лебединця зв'язалися з 99 дивізією, виступаючи у її таборі

Оркестра за вмілим і сумлінним художнім керівництвом не тільки виправдала себе, як художня одиниця, але ж й як одиниця музично громадська, як музична організація, що протягом всього' сезону користувалася зі справжнього успіху робітничо-селянських мас.

Спроба інституту ув'язати вир бничу практику з відповідальною роботою доцільна і заслуговує на увагу. Ця спроба довела що київський інститут ім. Лисенка дійсно забезпечує музичний фронт новими кадрами. Треба йому тільки пам'ятати, що ці кадри найперше повинні будувати культуру українського робітника й селянина і не обходити пожовтневі досягнення української музичної культури.

Я. Лебединець

Від „священного пєснопєнія"—до революційного співу

Довго робітники Щербинівської копальні слухали спів свого хоргуртка, просякнений ладаном — все в нього виходило на церковний лад. Тепер адміністрація Палацу Культури прочистила репертуар і зі стін Палацу хоргурток вийшов у маси, в касарні та на село. Раніше гурток складався з 20—15 чоловіка, а нині виріс до 130 чоловіка. У дні революційних свят хоргурток улаштовує масовий спів, об'єднуючи в співі до 300 чоловік. Крім цього гурток виїздить до м. Артемівська для виконння концертів у радіо-центрі. За час свого існування (з I-V 1929 р.) через гарне керівництво гурток набув нового репертуару, що складається з 40 революційних пісень, побутових—12, народніх 25, антирелігійних 6, соло-тріо та квартетів 19. Протягом 8 місяців гурток обслуговував 25.700 чол. В гуртkові є дисципліна й він де першим у соціялістичному змаганні гуртків округи.



Хоргурток Щербинівської копальні

Цей гурток дійсно вартий назви робітничого хору, що підтверджують і атестації робітників Щербинівської та Горлівської копалень.

В гуртkові була чистка, вичистили ворожий елемент, а натомість взяли робітників та робітниць з виробництва.

І. Камзолов

Подоріж Херсонської капелі „Червона Зірка" по Криворіжжю

Херсонська окркапеля протягом трьох з половиною років існування перевела велику громадську й художню роботу. Це відзначено пресою та радянськими робітничими й селянськими організаціями Херсонщини й інших місцевостей півдня України. Капеля особливу популярність має серед робітничих слухачів, і місцеві організації надали їм ім'я „Червона Зірка".

Влітку капеля, крім концертів у місті, виїздила на села Херсонщини, де обслуговувала організоване селянство комун та колгоспів.

Однією з значніших подорожів цього року була подоріж капелі по Криворіжжю, де протягом двох тижнів вона дала низку концертів в м. Кривому-Розі та копальнях „ім. Чубаря" „ім. Леніна", „Жовтневій", „Пролетарській", „К. Лібкнехта", „ім. Артема", на ст. ст. Долгинцево й Апостолово та в селі Широкому. Концерти пройшли з великим успіхом, хоч здебільшого доводилося виступати на відкритій сцені. Капеля має добрі атестації організацій рудень і безпосередньо шахтарів. 16 концертів капелі відвідало понад 15.000 працюючих. Капеля на копальнях переводила й інструктивно-методичну роботу з місцевими хоргуртками і має зараз живий зв'язок з ними та листування.

Г. С.

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

„РЕПЕРТУАР СОВЕТСКОЙ ЕСТРАДЫ"—ВИДАННЯ ГИЗ'а РСФСР

Марія Коваль—„Пам'яті Леніна" (ціна 30 коп.).

Сольоспів для тенора, приступний своєю фактурою навіть для аматора-співця. Текст подає думки спогади робітника про Леніна. Настрій пісні—сумний. Музика досить вірно (хоча й не глибоко, примітивно) відображає настрій, настановлення тексту. Пісню можна рекомендувати для виконання на дні жалоби по Леніну.

Ю. Малютін „Винтовочка" (ц. 30 коп. пісня для баритона або мецо-сопрана.

Змістом своїм (піклування про гвинтовку)—військова (її вільно могли співати і салдати царські і рекрути білих генералів!—типовий зразок „нейтральних" пісень, що нічим не згадують про соціялістичне будівництво, про настановлення червоноармійця. Мелодія корінням своїм походить зі старої салдатської (по суті безпринципної обезличеної пісні і цим цілком „відповідає" текстові. Рекомендувати до виконання не варто.

Д. Прицкер—„Гармоніст" (ц. 60 коп.) сольоспів для середнього голосу. Зміст—заклик до ударницьких бригад. Мелодія досить складна технічно і вимагає певного технічно розвиненого виконання. Твір у цілому—зразок стилю частівки, невисокої художньо-ідеологічної якости. Супровід імітує гармоніку.

До всіх цих творів подано українські переклади, що про них треба окремо поговорити. Ці переклади, прямо кажучи, невдалі. Приклади:

1) Руськ. текст—„Винтовочка",
   перекладено—„Вінтівочка";
2) Руськ. т.—„Впервые мы слышали об Ильиче,
   Тепер ушедшем и неповторимом",
   перекладено—„Уперше ми слухали про Ілліча,
   Тепер помір він і не повториться"(!):
3) Руськ. т.—„Собери, проверь—
   Лучше новенькой теперь!",
   перекладено—„Та збери, провір
   І учитися на двір"
4) Руськ. т.—„Завтра на завод прийду,
   Буду бить на быстроту",
   Перекладено—„Завтра на завод прийду
   Швидко я робить буду",
5) Руськ. т.—„Бригадиры, бригадиры
   На завод работать—ех!—
   Раньше срока приходили,
   Уходили позже всех".
   Переклад—„Бригадири, бригадири
   На завод, на дорогий
   Дуже рано приходили,
   „Краще всіх"—девіз такий!

Як видко, перекладач (П. Опанасенко) досить недбайливо, коли не сказати більше, „перекладає" думку руського оригіналу, затушковуючи й міняючи зміст, динаміку його, а часом подаючи якісь новотвори („вінтівочка"). Треба вимагати, щоб В-о ГИЗ, маючи добрий намір поширити свої видання і на український ринок, краще дбало про останній, уникаючи псувати українську мову, як це робить перекладач В-а.

П. К.

„МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДЕРЕВНИ" МУЗСЕКТОРА ГИЗ'а РСФСР

Д. Васильєв-Буглай — „Малинка" для середнього голосу з фортопіяновим супроводом ц. 12 коп.; його ж „Письмоносець" для двох голосів з фортепіяновим супроводом, ц. 12 коп.; М. Красев—„Аленкин сокол"—для заспівувача 2-хголосного хору з супроводом балалайки ц. 12 к.

Повелося, що коли композитор хоче щось написати для села, то складає масову пісеньку чи нескладний хорик. Такий спрощений підхід до проблеми музичного репертуару для села в той час, коли широко розгорнулася колективізація на базі індустріялізації сільського господарства, треба визначити за нецілком задовільний. В соціялістичному секторові села є всі передумови для широкого і многобічного розвою музичної культури від пісні аж до інструментальних її форм. Цю перспективу треба завжди мати організаторам видань того типу й настановлення, що їх ми рецензуємо зараз.

Що ж являють собою ці музичні твори?

Добре, що автори одійшли від форми масової пісні і подали сольоспів, дует, хор з інструментальним супроводом. Але зле те, поперше, що вони, подаючи супровід („Малинка", „Письмоносець"), не врахували того, що по селах фортепіянів або нема, або вони в такому стані, що давати супроводу для співу на них не можна. На сьогодні ще зарано розраховувати у селі на фортепіян, треба орієнтуватися на інші інструменти (балалайку, гармонь, кобза і т. інш.). Супроводи для сольоспівів, призначених для вжитку в селі, треба писати саме для цих інструментів, тому цілком правильно зробив Красев, коли до пісні „Аленкін Сокол" доручив супровід балалайці. В інших випадках література попаде не в руки самодіяльних гуртків, а лише в руки артистів естради, а це не одне й теж!

Друга хиба — це тематика. В той час, коли єдиною темою, навколо якого розгортається весь комплекс селянського життя й думок, є колективізація, трактор, комбайн, — співати про кохання дівчини „под березкой" в час „сладкой малины" — з Федей, бодай і комсомольцем („Малинка"), або з призваним до лав Армії парубком („Аленкін сокол") — значить свідомо звужувати політосвітнє й виховавче значення но-

вої соціялістичної пісні. В старих побутових селянських піснях тема кохання використана досить широко, щоби сьогодні на ній зосереджувати знову увагу передового селянського активу. Більш задовільна з тематичного боку пісня Буглая „Письмоносец", що співає про те, як „комсомолец паренькок" нетерпляче чекає „письмоносця", що принесе йому газету. Але, коли проаналізувати музику, то побачимо, що вона незадовольнить ні співака, ні слухача. Надто фрагментарна вона (складається вся пісня 6 тактів музики, другий голос вступає з короткими фразами на кожному другому тактові) дуетного співу в розумінні належного виявлення обох голосів немає, примітивність (куплетовість) побудови позбавляє пісню потрібної динаміки.

Отже розглядати ці пісні, як викінчений, з художнього боку задовільний матеріял, придатний задовольнити потреби сучасного соціялістичного села, — не можна. Вони лише ставлять проблему нового репертуару для села, не розв'язуючи її, — в цьому їх значення. Відсутність перекладів на українську мову стане на перешкоді їх поширенню в українському селі.

П. К.

МУЗИЧНІ ТВОРИ, ДОЗВОЛЕНІ ДО ВИКОНАННЯ ВИЩИМ МУЗИЧНИМ КОМІТЕТОМ ПРИ НКО УСРР

1929 рік

Хорові твори:

К. Богуславський — 1). „Журавель" (народня пісня) з ф.п.,2) „Козацька пісня" з ф.п., 3) „Ростемо ми", 4) „12 косарів", з бандурою або з ф.п.

П. Батюк — 1) „Заповіт" з ф.п., 2) „Ти вмер" з ф.п., 3) „10 пісень на народні теми", 4) Веселее резвитесь шкива" з ф.п.

В. Верховинець — 1) „Геть неписьменність", 2) „Закордонним комунарам" з ф.-п.

Гиренко — 1) „Траурний марш", 2) Пісня комунара", 3) 8-го марта", 4) Червономувійську", 5) „Сокіл", 6) Голос прибою", 7) „Сонце на обрії", 8) „Слава".

В. Борисов — 1) „Дві народні пісні", 2) „У кузні", 3) Ранок жнив", 4) „Із громадою громада", 5) „Пісня рудокопів", 6) „Свердел", 7) „Криворіжжя". 8) „Депо".

Рожков — „Весна гука".

Я. Яциневич — 1) „А вже красне сонечко", 2) „В нас міць" (на 1-ше травня), 3) „Слава Першому Травневі".

О. Чишко — „Комсомольська пісня" (чол. хор).

В. Шаравський — 1) „Червоноармійська першотравнева. (чол. хор). 2) „Красуйся і квітни". 3) „Веснянка" (Розлилися води"), 4) Веснянка (Вийди, вийди" .

П. Толстяков — „Ковалі щастя".

М. Чернятинський — 1) „Заклик", 2) „Перше травня).

Ф. Попадич — Народні пісні Полтавщини.

Ю. Мейтус — 1) Дві галицькі пісні, 2) Марш.

Е. Шойнин — Дві єврейські пісні.

С. Заграничний — „Дер пастух" (нар. евр. пісня .

З. Поліяшвілі — Грузинські та абхазські пісні (з ф.-п.).

П. Демуцький-Гайдай. — Народні пісні (посмертне)

Твори для оркестри народніх інструментів
(балал. й домри або бандури).

Кленовський-Михайличечко — „А вже весна"

Спендіаров — „Хаитарма"

Карганов — „Тюркська народня пісня"

Лисенко — „Ой чи цвіт".

О. Мартінсен — „Українські народні пісні"

√*Л. Гайдамака* — Три пісні для кобзарського ансамблю. „Вперед народе йди"- „Пісня про дяка" Ой, зацвіла папороть".

√*Лисенко — Комаренко* — „Та пливи, пливи селезню".

√*Вериківський — Комаренко* — „Веснянка".

√*Літвінов* — „Музыкальные наброски из жизни села Березовки" (хороводы и пляски у пруда),✓Веснянка. „Танок пастухів".

Твори для духової оркестри

Л. Ревуцький — А. Володимирів — Три пісні Західньої України, „Червона ружа" „Їхав стрілець", „Ой, і зажурились".

√*С. Рик* — 1) „Гопак", 2) „Урочистий марш першого травня".

√*Левшаков* — „Селянська сюїта".

М. Чернятинський — „Перше Травня".

Г. Драненко — 1) Мазурка, 2) „Вулиця", 3) Дві мелодії Лисенка, 4) Полька — марш, із збірки Леонтовича, 5) Похідний марш.

Ю. Майтус — Г. Драненко — Сюїта на українські теми.

Овчаренко — Похідний марш.

Сольоспіви

Г. Верьовка — 1) „Бувають хвилі", 2) Дві пісні для тенора: а) На кордоні", б) „Одмахались крилами".

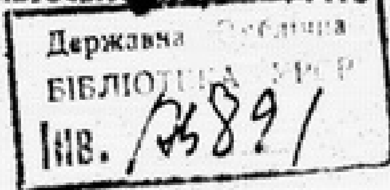
Я. Яциневич — 1) „Досвітні огні", 2) Гімн Першого Травня".

К. Богуславський — 1) „Ходе брат мій до заводу", 2) „Ой, видно село".

√*П. Козицький* — Дві пісні для баса: 1) „Руки" 2) „Баляда про ката".

Секретар ВМК Л. Лісовський

(Далі буде)



Ціна 30 коп.

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

ВИЙШЛИ З ДРУКУ НОВІ РЕВОЛЮЦІЙНІ ПІСНІ ДО РЕВОЛЮЦІЙНИХ СВЯТ ТА ЧЕРГОВИХ КАМПАНІЙ СОЦБУДІВНИЦТВА

РАДЯНСЬКИЙ ПІСЕННИК ВИП. I

„ПІСНІ БУДІВНИЦТВА"

для масового співу на 2 голоси без супроводу. 16 пісень 40 коп.

РАДЯНСЬКИЙ ПІСЕННИК ВИП. II

„ЧАВУННИЙ СПІВ"

(будівнича тематика) — для масового співу на 2-3 голоси без супроводу, 10 пісень — 40 коп.

„БОЙОВА КОМСОМОЛЬСЬКА"

Муз. О. СТЕБЛЯНКА. 6 коп.

„ПІОНЕРІЯДА"

Муз. В. БОРИСОВА. Похідна піонерська пісня, ударний випуск до Всеукраїнського зльоту диткорів. 6 копійок.

МЕЙТУС Ю.

„ЖОВТНЕВИЙ МАРШ"

Для мішаного хору в супроводі фортепіяна. 2 арк., 60 коп.

МЕЙТУС Ю.

„ДО ОБОРОНИ"

Сольоспів для середнього голосу. 1 арк., 30 коп.

РАДЯНСЬКИЙ ПІСЕННИК ВИП. III.

„ЧЕРВОНІ ДНІ"

Масові двоголосні пісні до „червоного календаря". 23 пісні, 50 коп.

БОГУСЛАВСЬКИЙ К.

„АНДРІЙ КОЗАК"

Революційна п'єска — гра для дітей молодшого віку. Текст ТОПОЛІ М., 4 арк., 50 коп.

Ці книжки можна придбати по всіх крамницях ДВУ та кооперативних. З першої вимоги почтові відділи ДВУ надсилають потрібну книжку післяплатою. Записуйте адреси: Харків, Першого Травня 17. Київ, Воровського 29. Одеса, Лясаля 33. Дніпропетровське, Маркса 49. Почтовим Відділам Держвидаву України.

Укрголовліт № 18-жб. Зам. № 308—2500
ВРНГ—УСРР. Укрполіграфоб'єднання. Газетна фабрика ім. В. Блакитного.